





**LES DANSES TRADITIONNELLES VODOUISANTES :  
SUR LE CHEMIN DE LA RÉSISTANCE DE LA CULTURE HAÏTIENNE**

**PAR  
JENIPHER WHYSHLLIADHA CHARLES**

**Mémoire présentée à l'Université du Québec à Chicoutimi en vue de  
L'obtention du grade de en maîtrise en art, volet création**

**©Jenipher W Charles, 2020**

**QUÉBEC CANADA**

## RÉSUMÉ

Ma recherche création aborde la question de la création artistique comme vecteur de transmission du folklore haïtien par l'étude des danses traditionnelles vodouisantes. Cette recherche va de pair avec la création d'un documentaire dit « évènementiel », qui assume la caméra comme témoin, en relation directe avec les protagonistes.

Le projet final de création prend la forme d'un évènement où le performatif permet de décliner l'aspect installatif du projet sous trois angles différents : un documentaire, une installation vidéo et une installation sonore.

Ce projet de recherche-crédation est le premier jalon d'une quête identitaire et de résistance culturelle qui prend comme point de départ une enquête de terrain réalisée avec la communauté vodouisante de Souvenance.

**Mots clés :** danse folklorique, vodou, résistance culturelle, documentaire, installation, performance, Souvenance

## REMERCIEMENTS

Je tiens à témoigner toute ma gratitude à toutes les personnes qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire.

Je voudrais tout d'abord exprimer toute ma reconnaissance à ma directrice de mémoire Madame Constanza Camélo Suarez, pour sa disponibilité, son soutien, son encadrement en tant que professeure, directrice, mère, amie, conseillère. J'ai pu sentir naître cette alchimie particulière qui n'a fait que se confirmer au fil du temps le jour de ma demande pour qu'elle soit ma directrice de recherche. Je la remercie du plus profond de mon cœur d'avoir exigé le meilleur de moi tout au long de ce processus.

Je remercie les membres de mon conseil de jury : Madame Sylvie Morais et Monsieur Daniel Jean.

Je tiens également à remercier mon mari Frantzy Beauvais, qui a eu foi en ce projet, en ma capacité à le réaliser et m'a incité à m'inscrire à cette maîtrise. Merci d'être à mes côtés dans toutes mes aventures, de jouer tous les rôles dans ma vie, de me donner non seulement des idées mais aussi d'avoir supervisé mes travaux durant tout mon cheminement. Merci de m'inspirer au quotidien.

Je me montrerais des plus ingrates si je ne prenais pas le temps de remercier également celles et ceux à qui je dois de m'être engagée dans la maîtrise. Un remerciement spécial à mes parents, monsieur et madame Nicolas Orélien, qui ne sont plus de ce monde mais m'accompagnent de là où ils sont. Merci pour vos sacrifices, pour m'avoir offert la chance d'être votre princesse. Je serai toujours « *ta réserve de banque* », maman, et toujours « *un seul père, une seule fille* » pour toi papa. Merci mes amours, on se reverra peut-être un jour.

Je tiens aussi à remercier mon frère et caméraman Louvenson Saint-juste pour sa collaboration dans mon travail de création finale ; pour m'avoir accompagnée dans le nord d'Haïti sans aucune hésitation, d'avoir incarné le rôle de médecin après celui de caméraman durant le tournage, pour ses conseils qui m'ont été d'une grande aide. Merci mon blanc !

Enfin, je remercie chaleureusement toutes les personnes, amis, proches, collègues, professeurs, techniciens de l'UQAC pour leur soutien inconditionnel et leurs encouragements durant mon cheminement, ainsi que tous les protagonistes du documentaire qui sont devenus des amis : Harry Jean, Dieula Jean Louis, Godson Dely, Eyma Pierre André, Jean Louis Réginald dit Bonga, Lesly Delira. Pour tout leur soutien et leurs conseils, pour nos conversations et avoir partagé leurs références, je remercie Lisa Marie Lapointe, Priscilla Vaillancourt, Patrice Baillargeon. Je remercie également Michael Lachance, Sylvie Morais, Marcel Marois, James Partaik pour leurs conseils, références et recommandations, ainsi qu'Éric Tremblay, Marc André, Denis Bouchard, Alexandre Nadeau, Gabriel Brochu, Stéphane Bernier, Jean Philippe Pouliot pour leur aide dans chacune de mes créations. Enfin, pour avoir été toujours présents pour répondre à chacune de mes questions, je tiens à remercier Mathieu Prainvier, Jerry Benjamin, Marie Chilove Lefèvre, Roger Bien Aimé, Odiala Juste Aimable.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ .....</b>	<b>III</b>
<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>IV</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>VI</b>
<b>LISTE DES FIGURES.....</b>	<b>VIII</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE 1 .....</b>	<b>8</b>
<b>COORDONNÉES DE LA RECHERCHE-CRÉATION .....</b>	<b>8</b>
<b>1.1 MISE EN CONTEXTE HISTORIQUE .....</b>	<b>8</b>
<b>1.2 VODOU : ORIGINE ET DÉFINITION .....</b>	<b>9</b>
<b>1.3 MOUVEMENT DES REJETÉS OU CAMPAGNE ANTISUPERSTITIEUSE.....</b>	<b>10</b>
<b>1.4 DEUX FORMES DE RÉSISTANCES .....</b>	<b>11</b>
<b>1.5 CÉRÉMONIE DU BOIS CAIMAN .....</b>	<b>12</b>
<b>1.6 IMPORTANCE DE LA DANSE DANS LA VIE DES ESCLAVES .....</b>	<b>13</b>
<b>1.7 QUESTION .....</b>	<b>15</b>
<b>CHAPITRE 2 .....</b>	<b>18</b>
<b>2.1 ANCRAGES THÉORIQUES .....</b>	<b>18</b>
<b>2.1.1 LE SYNCRÉTISME .....</b>	<b>18</b>
<b>2.1.2 RÉSISTANCE CULTURELLE.....</b>	<b>22</b>
<b>2.1.3 DANSE TRADITIONNELLE VODOUISANTE .....</b>	<b>24</b>
<b>2.2 ANCRAGES PRATIQUES .....</b>	<b>27</b>
<b>2.2.1 CHRIS MARKER.....</b>	<b>27</b>
<b>2.2.2 RICHARD SÉNÉCAL.....</b>	<b>29</b>
<b>2.2.3 MICHEL BRAULT .....</b>	<b>30</b>
<b>2.3 DOCUMENTAIRE ET ART .....</b>	<b>32</b>
<b>CHAPITRE 3 .....</b>	<b>35</b>
<b>ENQUÊTE DE TERRAIN .....</b>	<b>35</b>
<b>3.1 VOYAGE EN HAÏTI POUR LE TOURNAGE .....</b>	<b>35</b>
<b>3.1.1 DÉPART DE PORT-AU-PRINCE POUR LES GONAÏVES .....</b>	<b>36</b>
<b>3.1.2 HISTORICITÉ DU LAKOU SOUVENANCE .....</b>	<b>37</b>
<b>3.2 DÉBUT DE MA VISITE DANS LE LAKOU SOUVENANCE .....</b>	<b>39</b>
<b>3.2.1 PREMIÈRE JOURNÉE À SOUVENANCE : PRISE DE CONTACT .....</b>	<b>40</b>
<b>3.2.2 PREMIÈRE JOURNÉE DE TOURNAGE .....</b>	<b>42</b>
<b>3.2.3 PREMIÈRE JOURNÉE DE FESTIVITÉ .....</b>	<b>44</b>
<b>3.3 DEUXIÈME JOURNÉE DE TOURNAGE.....</b>	<b>48</b>
<b>3.4 CORPS EN DÉPLACEMENT .....</b>	<b>50</b>
<b>CHAPITRE 4 .....</b>	<b>52</b>
<b>PROJET FINAL .....</b>	<b>52</b>
<b>4.1- EXERCICE .....</b>	<b>53</b>
<b>4.2 DOCUMENTAIRE.....</b>	<b>56</b>
<b>4.2.1 MON OBSERVATION DES DANSEUR(ES) .....</b>	<b>56</b>
<b>4.2.2 MONTAGE DU DOCUMENTAIRE .....</b>	<b>60</b>
<b>4.2.3 RÉALISATION FINALE DU DOCUMENTAIRE .....</b>	<b>61</b>
<b>4.2.4 LES PREMIÈRES IMAGES DU DOCUMENTAIRE.....</b>	<b>62</b>
<b>4.3 DOCUMENTAIRE ÉVÉNEMENTIEL .....</b>	<b>62</b>

4.3.1 INSTALLACTION .....	63
4.3.2 INSTALLATION VIDÉO .....	70
4.3.3 INSTALLATION SONORE .....	73
4.4 RETOUR SUR L'EXPÉRIMENTATION .....	76
CONCLUSION .....	81
BIBLIOGRAPHIE OU LISTE DE RÉFÉRENCES .....	83
ANNEXE.....	86

## LISTE DES FIGURES

Figure 1. Croquis Vèvè représentant l'esprit Legba, tiré de l'ouvrage : <i>La tradition voodoo et le voodoo haïtien : son temple, ses mystères et sa magie</i> , (Rigaud, 1953, p. 101).	20
Figure 2. Croquis Vèvè représentant l'esprit Ogou, tiré de l'ouvrage : <i>La tradition voodoo et le voodoo haïtien : son temple, ses mystères et sa magie</i> , (Rigaud, 1953, p. 101).	21
Figure 3. Le regard d'une jeune femme, dans le film de Marker <i>Sans soleil</i> (1983), Captation d'image sur you tube.	28
Figure 4. Un danseur en mouvement célébrant les Guédés8 en Haïti dans le documentaire <i>Lunise RAM</i> (Sénécal, 2017) repérer sur : you tube (Voir biblio)	29
Figure 5. Une caméra témoin du documentaire, séquence du documentaire les raquetteurs (Groulx et Brault, 1958). Captation d'image sur you tube.	31
<b>Figure 6.. Façade du temple sacré, prise de vue lors du tournage par L. Saint-Juste, @2019.</b>	<b>38</b>
Figure 7. Papa Lisa, l'arbre mystique, image prise lors du tournage par L. Saint-Juste@2019	43
Figure 8. Papa Lisa, visage de l'arbre mystique, prise de vue lors du tournage par L. Saint-Juste, ©2019	43
Figure 9. Visage enchantée d'une dame entamant des pas de danse lors du <i>rara</i> , image tirée du documentaire © 2020	45
Figure 10. Costume d'une danseuse lors du <i>rara</i> , prise de vue lors du tournage par L. Saint-Juste, ©2019	46
Figure 11. Expression du visage d'une danseuse en plein <i>rara</i> , prise de vue lors du tournage par L. Saint-Juste, ©2019	47
Figure 12. Fernand Bien-Aimé, le premier serviteur du Lakou Souvenance, prise de vue lors du tournage par L. Saint-Juste, ©2019	48
Figure 13. Installation avec photos suspendues, présentation de l'œuvre à la galerie <i>L'Œuvre de l'Autre</i> .	54
Figure 14. Projection du documentaire Les Nomades universitaires à la galerie de <i>L'Œuvre de l'Autre</i> .	55
Figure 15. Interview avec la prêtresse vodoue M. Chilove Lefèvre, image tirée du documentaire ©2020.	57
Figure 16. Des danseurs entament des pas de danse toujours avec les pieds nus, image tirée du documentaire ©2020.	58
Figure 17. Le visage concentré d'une danseuse, image tirée du documentaire@2020. ...	59
Figure 18. Vue de la porte d'entrée de l'évènement, prise de vue de L.M Lapointe ©2020.	65
Figure 19. Objets sacrés : cruche, tchatcha, bougie Legba et gobelet émaillé, prise de vue de L.M Lapointe©2020.	66
Figure 20. Vèvè de Papa Legba, reproduit lors de l'évènement par Bonga, prise de vue de LM Lapointe ©2020.	66
Figure 21. Debout au milieu de la salle face à la projection, prise de vue de L.M Lapointe ©2020.	69



Figure 22. Installation vidéo, projection sur la vitre lors de l'évènement, prise de vue de L.M Lapointe ©2020. ....	71
Figure 23. Pied d'une danseuse en mouvement, image extraite de la vidéo de l'installation ©2020. ....	72
Figure 24. Visage d'une danseuse en mouvement, image extraite de la vidéo de l'installation ©2020. ....	72
Figure 25. Intérieur de la salle dans laquelle se trouve le dispositif sonore, accompagné du <i>poto mitant</i> et d'un <i>vèvè</i> , prise de vue de L.M Lapointe © 2020. ....	74
Figure 26. Les drapeaux du <i>poto mitan</i> représentant chaque Esprit, prise de vue de L.M Lapointe ©2020. ....	75

## INTRODUCTION

J'ai été élevée en Haïti, dans une famille adoptive catholique très conservatrice. Mon père adoptif vivait sa foi chrétienne d'une manière particulièrement rigide. Sa vision de la foi et des bonnes pratiques catholiques était très stricte et il s'avérait inflexible envers tout ce qui pouvait apparaître comme un écart de conduite face à tout ce qui pourrait représenter un écart des normes de conduite catholique. À l'âge de trois ans, ma mère m'a fait intégrer un groupe de prière catholique au sein duquel j'ai grandi, en rejoignant le groupe pour jeunes enfants puis celui pour la jeunesse jusqu'à la chorale, ouverte à tous.

Je fréquentais également mon père biologique. Celui-ci était pratiquant vodouisant, mais gardait secrète cette pratique. À l'âge de sept ans, j'ai découvert cette face cachée de mon père ; j'ai fait la connaissance de son *Loa*<sup>1</sup>. Dans une courte conversation avec mon père, son *Esprit s'est manifesté*<sup>2</sup>, m'entraînant dans la confusion : il me fit comprendre que mon père n'avait jamais été un catholique, mais plutôt un pratiquant vodouisant. Il me mit aussi en garde contre la croyance en le *Jésus de ma mère*, qui, selon lui, n'était qu'une farce. Il me dit de poursuivre le même chemin que mon père car j'étais héritière de sa culture ancestrale, de sa lignée spirituelle et *choisie* des esprits.

---

<sup>1</sup> Qui signifie « esprit » dans le culte vodou. Dans certaines régions du pays, Loa peut également renvoyer aux mystères ou aux anges.

<sup>2</sup> Lors des manifestations ou trances spirituelles, la personne se dit habitée par une entité surnaturelle qui est son Loa. La personne adopte un comportement différent de l'ordinaire.

Suite à cet échange, tout a basculé autour de moi : je me suis sentie tiraillée entre le devoir de choisir le Jésus de ma mère adoptive ou le vodou caché de mon père biologique. Prise dans cette guerre de religions, je n'ai cessé de me questionner sur ce que je devais faire pour en sortir. J'ai finalement décidé en atteignant l'âge adulte de prendre du recul sur les religions. Je me suis dit que je continuerais à croire en Dieu, en refusant toutefois qu'on me dicte quelle religion choisir ou encore mon positionnement quant aux questions religieuses.

Des années plus tard, un ami m'a invité à suivre des cours dans une école traditionnelle vodoue. Pourquoi ne pas aller à la rencontre de l'interdit, me suis-je alors demandé. Sans aucune hésitation, j'ai accepté l'invitation et j'ai commencé à participer à des tables rondes rassemblant des initiés du vodou et leurs enfants. Cette école est fréquentée par de nombreuses personnes, qu'il s'agisse d'habitues, d'invités, de curieux ou encore de gens comme moi à la recherche de réponses.

Après avoir passé un mois à écouter des témoignages, à échanger sur l'histoire du vodou, à déchiffrer mes rêves avec l'aide des initiés et à me questionner sur la manière dont est perçu le vodou dans le pays, j'ai commencé à découvrir la vraie nature de cette religion. J'ai pris la décision d'intégrer l'école. Chaque classe portait le nom d'une divinité, ou Loa du vodou. J'ai réussi à suivre les premiers cours.

Malheureusement, en raison de l'insécurité régnant dans la capitale, il m'était impossible de continuer à assister aux cours, donnés en soirée. Je fus une nouvelle fois

replongée dans mes incertitudes et nourrissais de nouveau cette envie de découvrir l'interdit. Au fil des ans, je m'intéressais de plus en plus aux traditions, à l'ouverture et à la tolérance présents dans le vodou haïtien ; pour celui-ci, peu important l'âge, le genre, l'orientation sexuelle ou l'appartenance sociale ; tout le monde est bienvenu chez les vodouisants.

Parallèlement à ces expériences personnelles, j'ai commencé à étudier dans le domaine de la communication. En 2015, suite à un appel à projet dont le thème était la « Formation et production de films documentaires pour les jeunes professionnels de Sparring Partners en Haïti », j'ai réalisé mon premier long-métrage financé par Sparring Partners et l'Union Européenne. J'ai intitulé ce long-métrage *Haïti-Belles de nuit : Les conditions sanitaires des Travailleuses du sexe en Haïti*. Dans ce documentaire, des travailleuses du sexe nous racontent leurs mauvaises expériences dans la rue et leur vie hors de celle-ci : leurs souffrances et leurs mauvaises conditions de santé ne les ont toutefois pas empêchées de goûter à certains moments de joie. Bien qu'elles soient méprisées par la société, elles restent des femmes comme les autres. Ce documentaire dénonce les mauvaises conditions de santé de ces femmes et incite le gouvernement haïtien à prendre ses responsabilités vis-à-vis d'elles. Pour réaliser ce documentaire, j'ai passé plus de deux mois à côtoyer ces femmes, à aller sur leurs lieux de travail, à rencontrer leurs enfants, amis et familles, à les observer, à écouter ce qu'elles avaient à dire ; à rire et même à pleurer avec elles. J'ai voulu créer un lien avec elles avant de commencer le tournage.

Après cette première formation, j'ai continué à réaliser d'autres documentaires dans lesquels le lien avec les protagonistes restait un élément extrêmement important à développer : dans mon travail, je tiens à montrer aux personnes que je filme qu'il ne s'agit pas seulement de mon projet, mais plutôt du nôtre. De plus, comment peut-on prétendre raconter l'histoire de l'autre sans nouer cette complicité ? Pourquoi ne pas laisser à l'autre le soin de partager son histoire, sans l'influencer ?

Le documentaire est devenu pour moi une manière de dénoncer les inégalités et faire entendre la voix de celles et ceux qui en ont le plus besoin. Par conséquent, mes documentaires cherchent à dévoiler des problèmes sociétaux, tout en exigeant une prise de conscience auprès des instances concernées et, ainsi, contribuer de manière symbolique à la recherche de solutions. Dans mes documentaires, je mets en exergue ma culture, celle qui subit encore aujourd'hui l'oppression de la communauté internationale sur son territoire national. Pour ce faire, je mets en valeur les témoignages des protagonistes en faisant passer leurs revendications politiques et sociales. Ce travail requiert une bonne capacité de communication et de discernement de ma part, ainsi que de celle des protagonistes.

C'est en réalisant des documentaires dans le cours à Marcel Marois que j'ai découvert la réflexion de Godard sur la complexité des images dans un film documentaire, entre le fond, la forme et la communication :

La communication c'est ce qui bouge, quand ça ne bouge pas, c'est la pornographie....

[Ainsi] savoir communiquer c'est se poser la question des moyens.... Notre problème, donc, n'est plus tellement d'avoir des idées neuves, ou vieilles, c'est simplement d'en

avoir, de pouvoir en avoir, et de vouloir ce pouvoir... Il ne s'agit pas tellement de faire un film plutôt qu'un autre, mais de faire les films possibles là où on est. (Godard, 1985, pp.151-152)

Il ne s'agit donc pas seulement d'avoir une idée pour réaliser un documentaire, mais plutôt d'avoir des idées pour créer les moyens de sa réalisation, d'évaluer la faisabilité du documentaire, de vouloir le réaliser, de se rendre compte du lieu, de se documenter sur le sujet, et je rajouterais : d'avoir la capacité de communiquer avec les gens et de mériter leur confiance. Cependant, comment se documenter sans victimiser les protagonistes ? Ou encore, comment toucher les spectateurs par le message que les protagonistes veulent faire passer ?

Ayant baigné dans le milieu du journalisme multimédia pendant plus de trois ans, j'ai senti la nécessité de sortir de cette zone de confort : je voulais à tout prix abandonner l'objectivité journalistique pour être capable de construire autrement des documentaires, avec l'aide des protagonistes. Je voulais transmettre l'histoire des gens les plus vulnérables, sans déformation médiatique. De ce fait, j'ai eu l'idée de plonger dans le monde des arts, de laisser libre cours à ma créativité dans une salle de montage sans avoir en tête une ligne directrice ; de poursuivre mon travail documentaire, tout en laissant le soin aux concernés de me transmettre ouvertement les sujets importants à leurs yeux. Il me tenait à cœur de m'appuyer sur un pan de la communication souvent négligée dans les œuvres documentaires, à savoir son intersubjectivité, d'écouter et d'enrichir les témoignages en y associant des images avec une esthétique singulière.

J'avais également le désir de faire ressortir la beauté des hommes et femmes que je filme et des activités qui les transforment, de cette beauté surgissant des situations difficiles et qui permet à celles et ceux qui les vivent de préserver leur dignité humaine. Cette beauté est d'ordre éthique tout autant qu'esthétique. Elle se retrouve dans les expressions humaines qui se servent des arts pour exprimer et panser les blessures et la douleur, éviter la marginalité et un discours misérabiliste dans lequel il est parfois tentant de s'enfermer suite aux séquelles historiques laissées par l'esclavage.

Il m'était apparu que la culture, transmise par les traditions folkloriques, contribuait grandement à préserver cette beauté et cette dignité. Mon premier contact avec ces traditions remonte à mon enfance. Mon école proposait de choisir entre la couture et la danse, et je me souviens comme j'étais heureuse de choisir cette dernière comme passe-temps. Chaque vendredi, j'étais toute excitée de suivre les cours de danses folkloriques. Or, ces danses n'étaient rien d'autre que celles pratiquées lors des cérémonies vodouisantes. J'adorais ces cours, qui me procuraient de la joie, du plaisir et surtout, un profond sentiment de liberté. La danse était un moyen d'expression qui me convenait totalement. Cependant, la direction de mon école a subitement établi une nouvelle règle, car de nombreux élèves portaient beaucoup plus d'intérêt à la danse qu'au cours de couture. Les professeurs ont alors été incités à alterner les deux cours : un vendredi sur deux serait assigné à la danse et le vendredi suivant à la couture. J'étais contre ce changement car j'adorais danser, j'adorais la musique, j'adorais le son du tambour. Plus tard, j'ai dû cesser de participer à cette activité scolaire, car pour mon père adoptif, la danse pouvait me rapprocher de la pratique défendue du vodou.

J'ai pris conscience que ces formes de censure faisaient partie d'un système social complexe à l'intérieur duquel des forces multiples - historiques, identitaires, relationnelles - exerçaient leur pouvoir différemment.

Actuellement, je désire étudier la résistance culturelle en Haïti. J'ai décidé de me pencher sur cette question avec la première forme qui m'a permis d'approcher l'art, à savoir la danse, car la danse traditionnelle est liée à la religion vodoue, elle-même liée aux premières formes de résistance des esclaves en Haïti. C'est alors que j'ai décidé de m'inscrire à la maîtrise en art. J'ai débuté des études de deuxième cycle à l'UQAC, afin de poursuivre ces réflexions et les rendre tangibles par la création. Ce projet est mon initiation à la recherche-crédation.



# **CHAPITRE 1**

## **COORDONNÉES DE LA RECHERCHE-CRÉATION**

Ce premier chapitre présente les coordonnées historiques qui servent de repère à ma recherche-création. Elles encadrent cette dernière en remontant aux origines de la religion vodoue en Haïti, et permettent de faire le lien entre cette religion et les danses rituelles. Enfin, je présenterai l'approche méthodologique choisie et pour cette recherche-création.

### **1.1 MISE EN CONTEXTE HISTORIQUE**

Pour mieux comprendre le vodou, il faut remonter au temps de l'esclavage. L'archipel des Antilles est baptisé « Ayiti » par les Ta nos, terme désignant une « terre haute ou montagneuse ». Habit e à l'origine par des groupes autochtones<sup>3</sup>, l' le est colonisée entre 1492 et 1804 par les Espagnols, puis par les Français. Au début du XVI e siècle, avant l'arrivée des premiers colonisateurs, la population autochtone compte 1,3 million d'habitants (Hurbon, 1993). Le génocide des autochtones commence en 1492. Ils sont exterminés de diverses façons : mauvais traitements, maladies, ainsi que travaux forcés dans les mines d'or. En 1503, les colons débarquent sur l' le avec les premières cargaisons d'esclaves venus d'Afrique pour remplacer les autochtones décimés lors de ce génocide. Ces derniers sont arrachés à leur terre natale et leur famille pour un long voyage vers l'archipel des Antilles, surnommé Hispaniola.

---

<sup>3</sup> Ta nos et Arawaks.

Après de nombreuses guerres entre pays européens pour la conquête d'Haïti, l'Espagne cède à la France un tiers de l'île, qui prend le nom de Saint-Domingue. Ces peuples venus d'Afrique feront partie de *la société esclavagiste haïtienne*. Ils seront maltraités, déshumanisés et exploités par des colonisateurs d'origine caucasienne. Ils seront condamnés aux travaux forcés afin de maintenir la vente de cacao, de café, de coton et de sucre. Malgré leur déracinement, l'arrachement à leur famille, à leurs lignages, ces « esclaves » emporteront avec eux leur propre religion, le « vodou » (Hurbon, 1993, p. 19).

## 1.2 VODOU : ORIGINE ET DÉFINITION

Dans *Les mystères du vaudou*, Laënnec Hurbon définit le vodou de la manière suivante : « Dans la langue fon, parlée au Bénin, vodun signifie une puissance invisible, redoutable et mystérieuse, ayant la capacité d'intervenir à tous moments dans la société des humains » (1993, p. 13). De son côté, Jean Price-Mars, pionnier de la discipline ethnologique en Haïti, se questionne sur le vodou et en arrive à la conclusion que celui-ci est bien une religion :

Le Vaudou est une religion parce que tous les adeptes croient à l'existence des êtres spirituels qui vivent quelque part dans l'univers en étroite intimité avec les humains dont ils dominent l'activité. Ces êtres invisibles constituent un Olympe innombrable formé de dieux dont les plus grands d'entre eux portent le titre de Papa ou Grand Maître et ont droit à des hommages particuliers.

Le Vaudou est une religion parce que le culte dévolu à ses dieux réclame un corps sacerdotal hiérarchisé, une société de fidèles, des temples, des autels, des cérémonies et, enfin, toute une tradition orale qui n'est certes pas parvenue jusqu'à nous sans altération, mais grâce à laquelle se transmettent les parties essentielles de ce culte. Le Vaudou est une religion parce que, à travers le fatras des légendes et la corruption des fables, on peut démêler une théologie, un système de représentation grâce auquel, primitivement, nos ancêtres africains s'expliquaient les phénomènes naturels et qui gisent de façon latente à la base des croyances anarchiques sur lesquelles repose le catholicisme hybride de nos masses populaires. (Price Mars, 2009, p. 45)

Le vodou a depuis toujours été diabolisé par le christianisme originaire d'Europe. Les esclaves venus d'Afrique ont été forcés d'abandonner leur langue et leur culture pour épouser la culture occidentale et honorer le dieu de l'Église catholique.

### **1.3 MOUVEMENT DES REJETÉS OU CAMPAGNE ANTISUPERSTITIEUSE**

En 1860, l'État haïtien signe un concordat avec le Vatican en édifiant la religion catholique comme culte officiel et religion nationale. Le concordat débouche en 1941 à l'évènement connu sous le nom de « Campagne des rejetés » ou encore « La campagne antisuperstitieuse ». Cette campagne de déracinement du vaudou oblige des milliers de personnes à renoncer au vaudou, car aux yeux de l'Église catholique et du gouvernement, cette religion est satanique (Hurbon, 2002).

Durant cette campagne, les deux institutions persécutent et tuent les prêtres et prêtresses du vodou, brûlent leurs temples et détruisent les arbres dans les lakou<sup>4</sup> en Haïti. Dans le symbolisme du vodou, les arbres, les sources et les rivières sont connus comme étant des endroits où les Loas ou Esprits demeurent. Par conséquent, l'État haïtien ainsi que l'Église catholique ordonnent que les arbres qui se trouvent dans les lakou soient détruits par le feu. Toute une culture est ainsi rejetée, pour la simple raison qu'elle n'est pas conforme aux normes occidentales. Toute pratique déviant de ces normes devient diabolique : danse, religion, coutumes ou mœurs.

#### **1.4 DEUX FORMES DE RÉSISTANCES**

Néanmoins, durant cette campagne, quelques esclaves refusent de se soumettre aux colons et inventent des formes de résistance. Le premier acte de résistance est le syncrétisme : il consiste à faire croire aux maîtres que les esclaves prient les saints de l'Église catholique tandis que ces derniers associent les saints avec les Loas ou Esprits de la religion vodoue. Le deuxième acte de résistance consiste à s'évader et à fuir les maltraitances pour prendre refuge dans les montagnes, hors des plantations de canne ou de la maison des maîtres. Ce *marronnage* dans les montagnes va les unir et le vodou va leur donner un sentiment d'identité et d'appartenance communs. Ce rassemblement leur permettra également de s'organiser pour briser l'esclavage.

---

<sup>4</sup> Endroits sacrés des vodouisants. Il y a trois grands lakous vodou en Haïti : lakou Souvenans, lakou Badyo, et lakou Soukri

## 1.5 CÉRÉMONIE DU BOIS CAIMAN

Durant la nuit du 13 au 14 août 1791, une grande cérémonie vodoue a lieu. Dénommée la « cérémonie du Bois-Caïman », elle marquera l'Histoire haïtienne car elle engendra la Révolution et l'Indépendance haïtienne.

Deux acteurs clés jouent un rôle central dans l'indépendance haïtienne : « Boukman », chef de file, prêtre vodou et leader des marrons, et Cécile Fatiman, prêtresse vodoue. Lors de la cérémonie, Cécile procède au sacrifice d'un cochon noir : couteau à la main, elle chante et danse sur des rythmes de tambours accompagnés de mélodies créoles et africaines. L'animal est égorgé et son sang distribué à la communauté pendant que les participants font le serment de garder le secret sur l'organisation de la révolte. Suite au sacrifice, Boukman exhorte les esclaves à la vengeance à travers une prière connue comme *La prière de Boukman*. Voici un extrait de cette dernière :

Le dieu qui a créé la terre, qui a créé le soleil qui nous donne la lumière.  
Le dieu qui détient les océans, qui assure le rugissement du tonnerre.  
Dieu qui a des oreilles pour entendre : toi qui es caché dans les nuages, qui nous montre d'où nous sommes, tu vois que le blanc nous a fait souffrir.  
Le Dieu de l'homme blanc lui demande de commettre des crimes.  
Mais le Dieu à l'intérieur de nous veut que nous fassions le bien.  
Notre Dieu, qui est si bon, si juste, nous ordonne de nous venger de nos torts.  
C'est lui qui dirigera nos armes et nous apportera la victoire.  
C'est lui qui va nous aider. Nous devrions tous rejeter l'image du dieu de l'homme blanc qui est si impitoyable. Écoutez la voix de la liberté qui chante dans tous nos cœurs ». (Joanem, 2013).

Selon les croyants, les paroles de Boukman et la présence des esprits leur donnent la confiance et la force nécessaires pour se soulever contre les colons.

Les esclaves obtiendront la victoire de l'Indépendance, le 1<sup>er</sup> janvier 1804. Malgré cette victoire, le vodou est toujours mal perçu par les pratiquants de différentes religions d'origine chrétienne. Cette défiance témoigne d'une certaine tendance à diaboliser la majorité des activités culturelles et religieuses des Africains ainsi que des Afro-descendants. Les mœurs occidentales sont restées ancrées dans l'esprit des colonisés et la culture occidentale exerce encore aujourd'hui une domination symbolique sur la culture provenant d'Afrique.

## **1.6 IMPORTANCE DE LA DANSE DANS LA VIE DES ESCLAVES**

Durant la Cérémonie du Bois Caïman, une action importante se déroule lorsque Cécile Fatiman entame des pas de danse avec un coutelas dans sa main : « elle chante des airs africains repris en chœur par les participants pour invoquer les Esprits » (Hurbon, 1993). Lorsqu'on analyse le déroulé de cette cérémonie, il apparaît que la danse et le chant pris en charge par la prêtresse pour entrer en transe avec l'Esprit et passer au sacrifice sont au cœur de la cérémonie qui entame une danse et un chant pour pouvoir entrer en transe avec l'Esprit et passer au sacrifice.

Ainsi, on constate que la danse joue un rôle central dans les cérémonies vodouisantes. Cette passion des esclaves pour la danse reste par ailleurs incompréhensible pour les maîtres. Les esclaves se servent de la danse comme moyen de résistance : ils dansent pour préserver leurs origines, entrer en contact avec leurs Esprits.

Gabriel Entiope nous explique le but de cette résistance :

Les esclaves vont devoir se regrouper, faire corps, et donc être tenus de dépasser, transcender les limites culturelles que leur imposerait, en Afrique, leur appartenance à telle ou telle ethnie. Nous ne devons pas oublier que, sur le navire négrier, l'Africain perd sa nationalité pour n'être plus qu'un simple Noir, qu'une simple marchandise ; débarqué, il sera bossale, esclave en voie de créolisation. Nonobstant le fait qu'ils étaient de sources ethniques différentes, inégalement réparties sur les plantations du Nouveau Monde, les esclaves vont, à travers leurs danses, tenter de reconstituer et préserver Une, Leur Afrique en miniature et ce, en dépit de toutes les interdictions. Mais au-delà de cette tentative de se préserver culturellement, les esclaves vont utiliser la danse pour se récréer, et aussi comme lieu de résistance (Entiope, 1996, p. 55).

La danse est non seulement une forme de résistance pour eux, mais elle symbolise également un moment de partage de leur douleur, un moment de réconfort partagé et un moment de liberté imaginaire et de recueillement.

Les colons, ne comprenant pas la raison pour laquelle les esclaves trouvent autant de joie en entamant leurs pas de danse, critiquent cette pratique. Ignorants et pétris de préjugés racistes, ils décrivent la danse des esclaves comme une folie :

Ils font les postures si contraintes et des contorsions de corps si violentes en dansant, que je me suis souvent étonné, comme ils pouvaient se remuer, après avoir cessé ce pénible exercice : cependant en sortant de là, ils sont si frais et paraissent si peu fatigués, qu'on ne dirait pas à les voir, qu'ils aient dansé. (Entiope, 1996, p 55).

Ces danses, méprisées dans le passé, vont être transmises de génération en génération dans la société haïtienne. Que ce soit en milieu paysan, dans les cérémonies vodoues, ou encore dans les écoles de danse, les danses traditionnelles demeurent encore.

## 1.7 QUESTION

La chorégraphe Rhodnie Désir, directrice du *Black. Art. Empowerment*, nouvel événement consacré aux arts des communautés noires, affirme que l'art permet de se recréer et de se projeter vers l'avant, sans avoir à tergiverser et en assumant la narration de sa propre histoire :

Je m'inspire de cette force de recréation, parce que c'est ça que nos ancêtres nous ont laissé. À force de se faire déporter, couper, barouetter, de résister, on apprend toujours à se recréer. Je pense que plus l'être humain se recrée, plus il apprend à créer sa société. Faire cet exercice, c'est comme allumer une étincelle et permettre cette autonomie de création. (Carpentier, 2019).

De manière semblable, le peuple noir haïtien a subi l'oppression culturelle, l'exclusion, l'assimilation, la déculturation et la dégradation. Cependant, des Haïtiens continuent à lutter pour revitaliser leur culture et reconstruire la mémoire collective, choisissent de se ressaisir de leur culture, de la préserver et de la transmettre à leurs descendants, de préserver et de transmettre à tout prix leur culture à leurs descendants. Cette découverte a nourri ma volonté de participer à ce mouvement de renouveau culturel et faire connaître, par l'art du documentaire, les formes de résistance en lien avec la transmission culturelle présentes dans la culture haïtienne.

Dans le but de commencer cette recherche de deuxième cycle, j'ai choisi de me concentrer à documenter la manière dont est transmise la danse traditionnelle dans les lakou.

Afin de développer ce projet de recherche-crédation, j'ai dû me rendre dans le département haïtien de l'Artibonite, plus précisément aux Gonaïves, dans le Lakou



*Souvenance*. C'est là que j'ai découvert la force de la manifestation culturelle des danses traditionnelles vodouisantes. Arrivée trois jours avant que les festivités se déroulent dans le lakou, j'ai eu le temps de tisser des liens avec les gens qui étaient sur place. Après avoir longuement observé les rituels, danses, préparations et costumes, j'ai essayé de cerner la fonction des corps qui dansent et le rôle de la danse dans le vodou. Ainsi, j'ai fini par préciser ma question de recherche de la manière suivante : Comment réaliser un documentaire évoquant la résistance culturelle haïtienne à travers les danses traditionnelles vodouisantes ?

Afin de restituer - en tant que chercheuse - ces expériences d'ordre personnel et culturel, et afin de tenter de répondre à cette question par un projet de création, j'ai fait appel à l'approche auto-ethnographique (Rondeau, 2011). En effet, celle-ci permet de mettre en lumière diverses couches de la conscience de l'expérience, tout en ralliant le personnel au culturel.

Lors du tournage du projet de recherche-crédation, j'ai choisi d'adopter la méthode d'observation participante, qui « permet de vivre la réalité des sujets observés et de pouvoir comprendre certains mécanismes difficilement décryptables pour quiconque demeure en situation d'extériorité » (Bastien, 2007, p 2). Grâce à cette approche, j'ai pu assumer le double rôle de spectatrice et d'intervenante, et rester impliquée de manière objective et subjective lors de l'immersion totale sur le terrain.

Les données ont été recueillies à partir d'un journal de bord autoréflexif (Schön, 1993), d'un questionnaire ainsi que de verbatims d'interviews réalisées au moment du tournage (Annexe V). J'emprunte par ailleurs pour l'écriture de ce mémoire le récit de pratique et m'inspire de l'approche heuristique telle que définie par Craig (1978) et Moustakas (1968). L'approche heuristique m'a permis d'explorer mon objet d'étude en faisant émerger des réflexions à partir de l'observation, de l'immersion et de la compréhension de celui-ci. Ce travail tient donc également compte de mes perceptions, sentiments et intuitions en relation à l'objet d'étude.

## CHAPITRE 2

### 2.1 ANCAGES THÉORIQUES

Sur le plan théorique, trois thématiques, définies au cours de ce chapitre, permettent de cerner ma recherche-création : le syncrétisme, la résistance culturelle et les danses traditionnelles vodouisantes.

#### 2.1.1 LE SYNCRÉTISME

Par syncrétisme, on entend généralement, et le plus souvent dans un sens péjoratif, l'amalgame d'éléments religieux ou culturels de provenances diverses, comme certaines acculturations entre le christianisme et d'autres religions traditionnelles non européennes (De même, ce terme peut être employé pour désigner cette acculturation entre le christianisme lui-même et les traditions religieuses de l'Antiquité tardive, ou encore, au Moyen âge, avec certaines traditions populaires). Aujourd'hui, le terme « syncrétisme » est particulièrement employé dans le cadre des « recompositions religieuses » en cours dans nos sociétés occidentales : nouveaux mouvements religieux, adaptation de traditions religieuses orientales, nouvelles gnoses,   sot  rismes, Nouvel âge, séduction pour les traditions apocryphes, occultismes, etc. (Boespflug, 2006, p. 1).

Laënnec Hurbon, ethnologue et professeur à l'Université Quisqueya en Haïti, ancien prêtre de la religion catholique, s'est intéressé au vodou, au syncrétisme et à la résistance culturelle haïtienne. Dans l'un de ses ouvrages intitulé *Dieu dans le vaudou haïtien* (2002), Hurbon présente une analyse globale de l'histoire du vodou. Il analyse

chaque pan de l'histoire de la révolution haïtienne pour comprendre l'apparition de la religion vodouisante, pour mieux saisir le processus de cette christianisation forcée des esclaves qui finira par déboucher au « syncrétisme ». Il propose une nouvelle interprétation du vodou ; il voit en celui-ci le symbole d'un peuple qui s'affirme, qui se réapproprie et qui veut à tout prix sauvegarder son histoire, sa culture et sa religion. L'histoire du vodou est l'histoire d'un peuple réduit en esclavage, subissant la domination étrangère à la fois religieuse, économique, et politique. L'histoire d'une résistance des Haïtiens qui prouve que ces derniers forment un peuple uni autour de valeurs, d'une histoire et de pratiques communes. Laënnec questionne les origines du syncrétisme. Dans ce but, il fait appel au code noir<sup>5</sup> afin de bien situer la genèse du syncrétisme dans le vodou haïtien :

Tous les esclaves qui seront dans nos îles seront baptisés et instruits dans la religion catholique, apostolique et romaine. Enjoignons aux habitants qui achètent des nègres nouvellement arrivés d'en avertir dans la huitaine au plus tard, tous les gouverneurs et intendants des îles sous peine d'amende arbitraire, lesquels donnent les ordres nécessaires pour les instruire et les baptiser dans le temps convenable (Hurbon, 2002, p. 77).

Il démontre la raison d'être du syncrétisme des esclaves par rapport au christianisme :

Interdisons tout exercice public d'autres religions que la religion catholique, apostolique et romaine ; voulons que les contrevenants soient punis comme rebelles et désobéissants à nos commandements ; défendons toutes assemblées pour cet effet, lesquelles nous déclarons conventionnelles, illicites et séditeuses (Hurbon, 2002, p. 77).

Des mesures qui vont pousser les esclaves à réinterpréter tous les rites et images catholiques en faveur de leur propre religion qui est nulle autre que le vodou. Ils vont

---

<sup>5</sup> Ensemble de règles ou de lois établies par les colons et auxquelles sont soumis les esclaves noirs. Ces lois adoptées par le roi de France Louis XIV en mars 1685 ont été préparées par son ministre Jean-Baptiste Colbert.

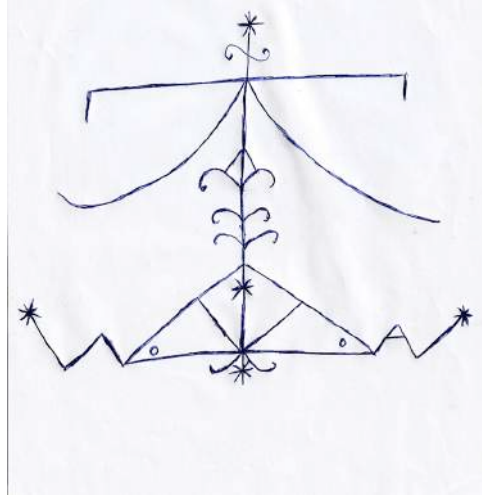
alors se servir des saints de l'Église catholique pour masquer leurs Esprits. C'est pour cette raison que dans la religion vodouisante, chaque saint de l'Église catholique correspond à un Loa ou Esprit.

Penchons-nous sur quelques exemples du syncrétisme Loas et saints. Le loa ou esprit connu sous le nom de Papa Legba est le chef de file de tous les autres esprits et il est présent dans tous les rites vodous. Il est le maître des carrefours, le gardien de l'entrée des temples, l'indispensable intermédiaire entre les dieux et les humains. Invoqué au début de chaque cérémonie ou service, il est celui qui ouvre le chemin vers tous les autres loas. En Haïti, il est associé au saint catholique saint Pierre, celui qui garde les clés du paradis, ou parfois à saint Lazare.



**Figure 1.** Croquis Vèvè représentant l'esprit Legba, tiré de l'ouvrage : *La tradition voodoo et le voodoo haïtien : son temple, ses mystères et sa magie*, (Rigaud, 1953, p. 101).

L'Esprit ou Loa Ogou Batala, Ogou feray est le Dieu du feu et du fer. Il correspond à saint Jacques Majeur, qui est représenté sous les traits d'un chevalier bardé de fer.



**Figure 2.** Croquis Vèvè représentant l'esprit Ogou, tiré de l'ouvrage : *La tradition voodoo et le voodoo haïtien : son temple, ses mystères et sa magie*, (Rigaud, 1953, p. 101).

Sur le plan rituel, j'ai pu constater dans les cérémonies auxquelles j'ai assisté avec mon père, pendant lesquelles il était *chevauché* par son Loa, que celles-ci commencent par des prières catholico-vodouisantes. Les prières ou chansons font entendre le nom de certains saints catholiques. C'est une façon de faire une ouverture et de demander une bénédiction suite à la cérémonie qui va se produire. Il faut noter que ce syncrétisme reste limité : le moment chrétien reste chrétien et le moment africain reste africain, et ces deux temps se juxtaposent seulement comme des valeurs dans l'espace.

On peut voir un autre exemple de cette façon de vivre le syncrétisme dans le fait de nier ses appartenances religieuses, comme c'est le cas pour mon père qui demeure un vodouisant caché. Il préfère se dire chrétien catholique invoquant les saints de l'Église catholique alors que la réalité est toute autre. Il possède encore tous les objets de la religion du vodou et invoque son Esprit, Ti Jean Péto, qui correspond à saint Jean.

Malgré la place qu'occupe le syncrétisme dans le vodou, un groupe de vodouisants s'évertue à s'en débarrasser à tout prix. D'après eux, la raison de ce syncrétisme ne tient plus, puisqu'il n'y a aucune barrière, aucun code noir qui leur interdit d'exercer leur religion. Ils pensent qu'il est temps de couper tous les ponts avec le christianisme et de retrouver l'essence de la religion vodou.

Peu importe la facette sous laquelle se présente le phénomène du syncrétisme dans le vodou, je pense qu'il aura toujours sa place dans la société malgré l'opposition d'un groupe de vodouisants qui souhaitent le bannir. Malgré les efforts que les vodouisants déploient pour faire accepter leur religion, plusieurs pratiquants continuent à se présenter comme pratiquants catholiques. Cette réalité démontre que le vodou pose encore des problèmes sociaux, religieux et politiques.

### **2.1.2 RÉSISTANCE CULTURELLE**

La culture est une « variable indépendante qui a des effets en tant que telle. On nous a appris que la bataille culturelle est une bataille en soi et qu'aucune lutte politique ne peut aboutir si elle n'est pas accompagnée par la production d'une contre-culture, à la fois culture de la résistance et culture résistante » (Ouardi & Lemoine, 2011, p. 28).

Hurbon voit dans les Esprits, la danse et les rituels vodous une forme de résistance, les piliers d'une religion qui permettent aux pratiquants de faire face à leurs conditions de vie et de s'approprier leur culture. Cette résistance permet aux pratiquants de se percevoir en tant que peuple et de se soutenir en tant que tel. Cette dernière

réflexion m'aide à cerner le concept de résistance culturelle. Pour questionner celle-ci, Hurbon analyse les réactions ayant donné naissance à cette résistance. Il explique ainsi qu'à l'arrivée des esclaves à Saint-Domingue, les colons procèdent au placement de ces derniers dans les plantations, dans les ateliers et dans les cases, mais proposent également de séparer les esclaves de même ethnie et de même langue. Les colons tiennent ainsi à créer des groupes d'esclaves d'ethnies diverses, afin qu'ils ne puissent pas se soutenir entre eux, tisser des liens et développer des alliances. Ainsi, les esclaves restent isolés et sont soumis au contrôle absolu de leurs propriétaires. L'esclave perd ses liens avec sa famille, son lignage et ses origines. Réunions et assemblées sont interdites, sauf lorsqu'elles s'effectuent sous le regard vigilant du maître. La seule religion admise est la religion catholique, justifiant la traite et l'esclavage. (Hurbon,2002).

Dépourvus de tout droit, les esclaves sont maltraités, forcés à travailler jour et nuit et subissent toutes sortes d'abus. Certains d'entre eux fuient l'habitation de leur maître pour se réfugier dans les montagnes. Ils commencent à se rassembler pour faire des cérémonies vodous en demandant secours et protection aux esprits. Malgré l'interdiction de maintenir leurs croyances, les esclaves inventent mille manières d'invoquer leurs Loas, de danser et de pratiquer leurs rituels.

Les esclaves ayant fui dans les montagnes commencent à planifier la révolte. Une révolte qui fait appel à la résistance culturelle. Ils veillent ainsi à ne jamais oublier de se connecter à la source et de faire appel aux esprits, de même qu'ils veillent à garder en mémoire leurs origines et leur religion. Suite à leur histoire commune, ils parviennent à



faire appel à une mémoire culturelle collective pour sauvegarder leurs traditions, leurs rituels ainsi que leur croyance en leurs divinités. Les esclaves se servent ainsi de leurs souffrances pour résister, mais aussi pour se libérer : la danse est pratiquée comme une forme de résistance. La danse rituelle permet aux esclaves d'interpeller leurs Loas, tout en ayant l'apparence d'un loisir aux yeux des maîtres.

### 2.1.3 DANSE TRADITIONNELLE VODOUISANTE

« Les danses, comme les chants d'ailleurs, sont des prières, des prières-hommages qui par leur puissante évocation aident à la réactualisation des Loas et à fortifier le sentiment de leur présence. En exécutant une danse, on représente un Loa, on vit son symbole » (Paul, 2014, p. 55).

Gabriel Entiope décrit les danses des nègres,<sup>6</sup> dites danses traditionnelles, sous plusieurs angles. Il fait une description de ces danses dans presque tous les pays qui ont été colonisés, comme Haïti, Cuba, la Jamaïque ou encore Saint-Vincent. Il fait également appel à de nombreux auteurs, historiens et ethnologues afin de mieux cerner les danses traditionnelles et leur histoire. Il présente chaque culture avec ses danses et ses histoires, et décrit en particulier les danses traditionnelles haïtiennes. Il étudie le rôle que joue la danse dans la vie des esclaves : cette énergie et endurance de danser après des travaux forcés et de travailler le lendemain après une soirée dansante.

---

<sup>6</sup> Le mot « nègre » qui n'est pas « attesté en français avant 1516 est rare jusqu'au XVIIIe siècle, a été emprunté, selon le dictionnaire pré-cité aux Portugais qui appellent « Négro », c'est-à-dire Noir, tous « les peuples de cette couleur, qui habitent la Nigritie. » *Nègres, danse et résistance, la Caraïbe du XVII au XXIe siècle*, 1996, p. 65.

Les travaux d'Entiope permettent d'aborder un concept central dans cette recherche : le corps en déplacement<sup>7</sup>, que je vais aborder plus largement au chapitre III.

Dans son ouvrage, Entiope s'appuie sur la définition de la danse de Roger Bastide : « La danse est un art qui a pour but d'exprimer au moyen de pas, de sauts, de mouvements "cadencés", d'attitudes, de gestes et de regards, des pensées, des actions, des sentiments, des passions... » (1996, p. 13). On danse donc pour dégager un sentiment, pour exprimer quelque chose ; si l'on retrace le parcours des esclaves et le contexte dans lequel se déroulaient ces moments de danse, on peut faire l'hypothèse qu'ils dansaient non seulement parce que ces moments étaient les seuls où ils se sentaient réellement libres, mais également afin d'invoquer leurs Esprits. Ils dansaient pour rester en contact avec leurs racines, jusqu'à entrer en transe ; ce phénomène mériterait qu'une étude lui soit entièrement consacrée, bien que j'effleure dans ma recherche la question de la transe qui fait partie intégrante de la danse et de la résistance culturelle.

Pour décrire la place de la danse dans la vie des esclaves, un concept attire mon attention chez Entiope : « Le nègre dansomane ». Le nègre est un « dansomane », comme le disent si bien Decourtilz et Rouvellat de Cussac (Entiope, 1996). La danse est ancrée chez les nègres, constitue une véritable passion, passion qui s'est transmise de génération en génération, si bien qu'en Haïti, on répète souvent : « depi tanbou frape, tout Ayisyen leve kanpe » : « dès que le son du tambour résonne, les Haïtiens se lèvent et dansent ». Selon Entiope c'est la seule activité de loisir/pratique culturelle qui leur était permise, et

---

<sup>7</sup> Concept développé dans la thèse de Constanza Camélo Suarez, *Tactiques performatives du déplacement : Théorisation d'une pratique artistique en intervention performative*, 2005.

c'est « la seule qualité que les colons ont pu reconnaître à leurs esclaves, malgré leur ignorance de la symbolique de ces danses. Ils se sont évertués à maintes reprises à comprendre d'où pouvait bien venir cette énergie des esclaves, cette passion pour le chant et la danse : « La danse est leur passion favorite, constate Labat, je ne crois pas qu'il y ait un peuple au monde qui y soit plus attaché qu'eux » (Entiope, 1996, p. 100). Il poursuit ainsi : « Si élémentaire, si fruste que soit cet art, il contient en lui-même des éléments de vie musicale qui le rendent parfaitement digne d'être pris en considération. Peut-être estimé à l'égal des chants populaires issus de notre vieille civilisation européenne » (Entiope, 1996, p 101).

A la lecture des caractères de la danse des nègres qu'Entiope analyse, je suis frappée par la description du premier de ces caractères. J'ai en effet pu le voir de mes propres yeux lors de ma visite à Souvenance, expérience que j'aborderai plus tard dans ce mémoire.

Voici le premier caractère de la danse des nègres selon l'auteur :

Le nègre ne connaît pas la danse sautillante ; son talon ou son orteil touchent (sic) toujours la terre, et il frappe le sol avec une vigueur qui s'accroît selon l'animation. En outre, le nègre danse en même temps avec ses pieds, avec ses bras, avec sa tête, avec tout son corps. Il prend successivement vingt postures inimaginables; tantôt il est accroupi, tantôt il est debout; maintenant il se renverse, maintenant il se penche; ses mains crispées exécutent divers mouvements précis, qui doivent être calculés, parce que tous les danseurs les répètent; ses yeux sont fermés ou flamboyants, sa bouche est souriante ou furieuse; il grommèle, il parle, il chante, il hurle; son corps, agité et tremblant, se cambre, se ploie, se brise de mille manières; et les mouvements infinis de ses membres se croisent, se confondent et se perdent dans un tourbillon qui éblouit (1996, p. 105).

Par cette description, Entiope nous plonge directement dans le monde de la danse

des esclaves. On peut imaginer l'expression des visages, le mouvement des pieds, du corps des danseurs. Ce sont ces expressions que j'ai cherchées à documenter.

Nous avons pu ainsi définir les trois concepts au cœur de cette recherche, syncrétisme, résistance culturelle et danses traditionnelles vodouisantes, que j'ai tenté de traiter visuellement et symboliquement dans mon projet final de maîtrise.

## **2.2 ANCAGES PRATIQUES**

Trois cinéastes m'ont aidée à cerner certaines caractéristiques pratiques pour réaliser mon œuvre. Voyons donc à présent les influences sur ma pratique du travail de Chris Marker, Richard Sénécal et Michel Brault.

### **2.2.1 CHRIS MARKER**

Cinéaste engagé français, à la fois photographe, caméraman, poète et journaliste, Marker influence non seulement mon approche du documentaire, mais aussi de la narration. Pourvali écrit à propos de l'approche documentaire et de la narrativité de Chris Marker : « C'est en imprimant la subjectivité de son regard sur l'objectivité des faits que Chris Marker s'affirme comme essayiste, en retrouvant une unité entre le sujet et l'objet, la fiction et le documentaire, l'imagination et la réalité » (Houssa, 2013).



**Figure 3. Le regard d'une jeune femme, dans le film de Marker *Sans soleil* (1983), Captation d'image sur you tube.**

Dans certains de ses films, la caméra de Chris Marker n'est pas simple objet technique hors champs filmant un espace où une action se déroule, mais est intégrée dans le processus de réalisation, comme le trait d'union représentant l'échange, la subjectivité du documentariste et celle des participants. « *Le ciné-ma vérité* » de Marker est la captation du moment présent, des faits réels racontés par les personnes concernées. C'est précisément de cette manière que j'ai procédé dans la création de mon projet de recherche-crédation.

### 2.2.2 RICHARD SÉNÉCAL

Cinéaste haïtien, Richard Sénécal est reconnu pour ses nombreuses réalisations en Haïti, fictions comme documentaires. Filmer la danse, le mouvement est un nouveau défi pour moi. Richard Sénécal m'a aidé à comprendre comment procéder au tournage lors des danses traditionnelles. Dans son film documentaire *Lunise RAM* (2017), Sénécal présente Lunise, danseuse et chanteuse du groupe RAM, qui explique son parcours musical et sa passion pour la danse et sa découverte du vodou. Elle invite le peuple haïtien à s'informer de ses origines, à intégrer leur culture.



**Figure 4.** Un danseur en mouvement célébrant les Guédés<sup>8</sup> en Haïti dans le documentaire *Lunise RAM* (Sénécal, 2017) repérer sur : you tube (Voir biblio)

Ce documentaire de Sénécal m'a fait découvrir l'approche filmique et la représentation de la danse traditionnelle et des rituels. De la même manière que Brault, la caméra s'assume comme témoin du documentaire, la proximité avec les danseurs est perceptible. Chaque geste, chaque mouvement est parfaitement capté par le caméraman.

Les nombreux plans rapprochés permettent de voir l'expression des visages et les pieds des danseurs. Le plan rapproché permet de capter l'expression des personnes filmées, ce qui explique mon goût particulier pour celui-ci. Il permet d'éviter de rater les moments forts qui peuvent surgir de manière inattendue.

### 2.2.3 MICHEL BRAULT

Réalisateur et producteur québécois, Michel Brault est internationalement reconnu comme l'un des chefs de file du cinéma direct. Boily en propose la définition suivante :

Le cinéma direct comme genre documentaire est caractérisé par une technique légère, incluant au maximum deux ou trois personnes présentes au moment du tournage. Cette façon de faire est éveillée par un désir d'être plus près du ou des sujets du film, elle crée la possibilité de capter les gens dans leur milieu et sur le vif tout en leur donnant la parole (Boily, 2010, p5).

Le documentaire *Les raquetteurs* (1958), que Michel Brault co-réalise avec Gilles Groulx, offre un bon exemple de la pratique de Brault. Suite à la demande de l'ONF, (Office national du film du Canada), les réalisateurs produisent un court documentaire sur les raquetteurs. Brault va développer sa technique avec une caméra à l'épaule qui se mêle aux protagonistes du film. Précédemment, Brault avait déjà opté pour des caméras de plus en plus petites et de moins en moins lourdes, lui permettant de se déplacer n'importe où. Il utilise également une nouvelle technique lors du tournage des *Raquetteurs* : la caméra sur les épaules sans aucun trépied en tant que directeur de la photographie. Ce geste va marquer l'esthétique du documentaire et influencer la manière de filmer d'autres réalisateurs. Michel Brault décide également d'utiliser des lentilles à grand angle pour se rapprocher du réel, du moment présent. Le son est enregistré séparément. C'est lors du

montage que certains sons sont synchronisés avec l'image. L'approche participative joue un grand rôle dans sa création.



**Figure 5.** Une caméra témoin du documentaire, séquence du documentaire *les raquetteurs* (Groulx et Brault, 1958). Captation d'image sur you tube.

Les techniques de Brault rejoignent mes œuvres antérieures, et continueront d'influencer mes documentaires. J'admire la technique de tournage basée sur l'idée d'une captation du moment présent et sur la manipulation d'une caméra légère et mobile. Il s'agit d'une technique qui vous rapproche du sujet, qui vous place au cœur de l'action. L'équipe est à la fois actrice et spectatrice et la caméra agit comme témoin documentaire.

J'admire la façon dont Brault utilise les équipements pour réaliser son cinéma vérité. La technique utilisée par Brault implique le choix de ses matériels et la synchronisation des sons jusqu'au positionnement de sa caméra légère. Brault se sert d'un « sixième sens » de la technique : le choix de ses objectifs pour impliquer la caméra comme témoin du documentaire, le contrôle de la lumière naturelle dans son espace, le



contrôle de la mobilité de la caméra. Il se déplace tout en gardant une captation d'image sans aucun tremblement, tout en respectant le cadrage.

Une autre chose que j'apprécie et qui me rejoint chez Brault, c'est son « regard sélectif ». Brault dans ses tournages détourne la caméra d'un espace à un autre sans aucune raison ; aussitôt à cet endroit quelque chose d'inattendu se produit. La technique de Brault m'a permis de comprendre qu'il faut être très attentionné et patient au moment d'un tournage, car l'imprévu apporte toujours de très bons résultats. Ainsi, j'ai pu comprendre ce qui fait la force du cinéma vérité : la captation du moment présent sans aucune direction de la part de l'équipe avec une caméra légère qui est toujours témoin du documentaire.

Pour moi réaliser un documentaire, c'est un processus entamé depuis la réflexion sur le comment documenter, mais le plus important c'est de rester éveillé au moment du tournage et de développer notre sixième sens afin de ne rien rater et de savoir capter des images au moment où on ne s'y attendait pas.

## **2.3 DOCUMENTAIRE ET ART**

Le documentaire nous permet de transmettre des informations, d'exprimer une idée claire sur un sujet, de faire un film avec des personnes et non sur elles et de développer des liens (Houssa, 2011). Dans sa thèse *Sur les images documents : l'art et l'acte documentaire au quotidien*, Émile Houssa cite Vincent Amiel, qui définit le documentaire ainsi : « un film documentaire est toujours la tentative d'ordonnancement du réel » (2011). De ce fait, « la force et la légitimité d'un documentaire résident dans sa

capacité à mesurer, et non à pas à réduire, la distance qui existe entre la réalité et la perception que nous pouvons en avoir » (Amiel, 1998, p.81).

Je porte un vif intérêt dans la réalisation d'un documentaire au contact instantané et à la spontanéité des personnes rencontrées ; en effet, on ne sait à quoi s'attendre durant tout le processus de réalisation. Il se niche un véritable suspens entre la première prise de contact et le moment du tournage. On se laisse diriger par les témoignages ; on apprend de chaque histoire. Rencontrer un protagoniste passionné par son histoire et qui se sent totalement en confiance pour la raconter est une expérience extraordinaire.

Ce n'est donc pas la vérité ou le mensonge qui m'intéressent, mais l'imaginaire des gens. J'aime les personnages qui savent raconter. De là surgit la vérité. Si on ne connaît pas les rêves ou l'imaginaire des gens, comment peut-on changer les choses ? Pour citer Deleuze, je dirai : « Je veux prendre les gens en flagrant délit de fabulation ! » (Paquet, 2005, p. 4).

De son côté, l'art nous permet de remettre en question notre compréhension du monde, d'exprimer notre subjectivité. Il nous permet de prendre du recul sur soi-même , de voir les choses sous un autre angle, de contempler la beauté des choses. Il nous permet aussi d'aller au-delà des imaginaires préétablis, de lâcher prise et d'explorer en profondeur l'objet ou le sujet. Grâce à l'art, il m'est possible d'aborder différemment des réflexions sur les témoignages recueillis. Autrement dit, je peux donner un sens esthétique à ce qui émerge de mes captations d'images. L'art élargit les façons d'explorer mon travail.

Émile Houssa explique que l'action documentaire porte ainsi toute production artistique qui vise à investir un fait, une personne, une idée, pour la « documenter ». En ce sens, l'action documentaire repose sur une construction, une lecture et des mises en partage. Elle ouvre un temps et un espace communs de réflexion, de recul et de mémorisation. (Houssa, 2011). Toutefois, selon le professeur Jean Daniel :

Il ne faut pas concevoir les dimensions journalistique et créative comme mutuellement exclusives. Elles sont complémentaires et il faut donc mettre à profit leurs forces respectives : recherche approfondie, exactitude et éthique pour l'un, impression, expression et émotion pour l'autre. Il ne s'agit pas de faire taire le journalisme, mais de le faire parler autrement. Reconnaître son apport à l'appréhension du réel et son rôle de garant des faits au moment de leur traduction formelle<sup>8</sup>.

Au final, l'art et le documentaire n'entrent pas en conflit ; bien au contraire, ils se complètent, d'où mon envie de les intégrer dans mes réalisations, de jouer avec les images, de me laisser guider en salle de montage par mon imaginaire tout en transmettant les informations que mes protagonistes désirent partager.

Pour conclure ce chapitre, j'aimerais souligner que ce travail de recherche théorique et l'analyse de mes influences pratiques m'a permis d'exploiter au mieux les données recueillies lors de mon enquête de terrain réalisée en Haïti, qui fait l'objet du chapitre III de ce mémoire.

---

<sup>8</sup> Commentaire retenu lors de la soutenance du mémoire, en tant que membre de jury.

## **CHAPITRE 3**

### **ENQUÊTE DE TERRAIN**

#### **3.1 VOYAGE EN HAÏTI POUR LE TOURNAGE**

Durant le vol vers Port-au-Prince, l'impatience et l'angoisse se font ressentir. Je ne sais pas vraiment à quoi m'attendre une fois présente à Souvenance, il s'agit d'une véritable découverte. Des milliers de questions surgissent dans ma tête. Est-ce que cette religion est vraiment diabolique comme l'affirment certains de ses détracteurs ? Est-ce qu'il sera facile de filmer la danse des pratiquants vodouisants ? Comment serai-je reçue en arrivant dans cette communauté ? Quelle importance peut avoir la danse aujourd'hui ? Enfin, d'un point de vue plus pragmatique, aurai-je la chance d'arriver dans le département de l'Artibonite ? Les questions ne cessent de tourner dans ma tête.

Après cinq heures de vol, le 9 avril 2019, mes pieds touchent finalement ma terre natale. Accueillie par des musiciens qui s'installent à l'entrée de l'aéroport, j'entends le son du tambour, du saxophone, du tchatcha et des voix qui chantent en créole. Je me sens bien, malgré une température de 60 degrés Celsius. Je suis fille de la Caraïbe, la chaleur ne me dérange pas vraiment, je suis plutôt contente de mon retour et excitée de commencer cette aventure. Une fois sortie de l'aéroport, je commence à reconnaître le vrai visage de mon pays : les voitures qui roulent dans toutes les directions, des marchands ambulants, des motos omniprésentes, le soleil, l'envie de vivre sur le visage des gens malgré la pauvreté, l'insécurité. J'admire le courage de mes frères et sœurs mais

je ressens également de la colère devant le manque de volonté des pouvoirs publics pour aider les Haïtiens à sortir de cet enfer. Après avoir passé quelques jours en famille, je me prépare pour aller faire ma quête à lakou Souvenance.

### **3.1.1 DÉPART DE PORT-AU-PRINCE POUR LES GONAÏVES**

Après avoir contacté la responsable de l'organisation « *Zantray Rasinn an nou* » (organisation vodouisante prônant la fierté de la religion vodou en Haïti), je quitte Port-au-Prince accompagnée d'une petite équipe de collaborateurs. Avec une jeune prêtresse vodoue, Marie Chilove Lefèvre et mon ami caméraman Louvenson Saint-Juste, nous prenons place dans un transport public pour nous rendre aux Gonaïves, ville située dans le département de l'Artibonite. La prêtresse vodoue sera notre guide et fera le pont entre nous et la communauté du lakou Souvenance.

Une fois à bord du véhicule, l'aventure débute vraiment. Nous échangeons des blagues, des rires et entamons des discussions avec les autres passagers. Dans le véhicule, nos compagnons de route se dirigent eux aussi vers le temple sacré Souvenance, car l'anniversaire du temple aura lieu dans trois jours. Je fais la rencontre à cette occasion d'une vieille dame cherchant elle aussi à rejoindre Souvenance. Avec beaucoup de joie et de fierté, elle me regarde et me demande : « tu te diriges vers Souvenance ? » Lorsque je lui réponds par l'affirmative en précisant qu'il s'agit de ma première visite là-bas, elle poursuit avec un joli sourire : « Ma fille tu ne seras pas déçue, c'est une très belle fête, moi je vais danser jusqu'à l'aube. Tu vas voir des choses très spéciales et je te jure que ce ne se sera pas ta dernière visite. C'est juste un début pour toi ».

Après cet échange, je sens que je suis déjà sur le terrain. J'ai hâte de confirmer les on-dit de la culture vodou.

### 3.1.2 HISTORICITÉ DU LAKOU SOUVENANCE

Situé dans le département de l'Artibonite, à 11 km du nord des Gonaïves, Lakou (la cour) Souvenance est un temple mystique fondé en 1815 par Papa Bwa, de son vrai nom Jean-Baptiste Bois.

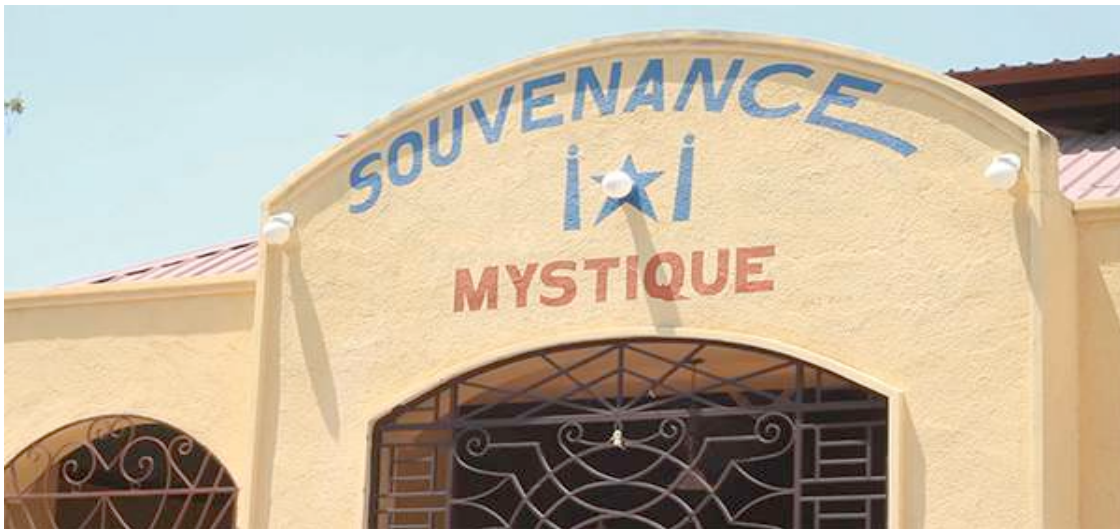
Dans une interview, Ton<sup>9</sup> Roger, deuxième serviteur de lakou Souvenance, nous explique que la fondation de Souvenance remonterait à 1791, peu après le soulèvement des esclaves dans le Nord. Elle aurait été l'œuvre d'un petit groupe d'esclaves réfugiés dans la zone pour pratiquer les rites ancestraux. Selon Ton Roger, « Certains de nos ancêtres qui ont participé à la guerre de notre indépendance ont souvent fréquenté le lakou Souvenance afin de se ressourcer et interpeller les divinités ».

Le premier serviteur en chef (celui qui dirige les rituels) du site se nomme Jean Baptiste Bois, dit *Papa Bwa*. À sa mort, son fils Archelus Bois lui succède. Celui-ci sera à son tour remplacé par son *Badjikan* (son assistant). Vers les années 1940, Bien-Aimé fils inaugure l'ère des Bien-Aimé. Cette famille, originaire de Mapou Chevalier, une autre habitation de la commune, a intégré l'espace par alliance et perpétué la tradition de père en fils. Georges Bien-Aimé dit Fernand est actuellement le serviteur en chef du site (Dautruche, 2010).

---

<sup>9</sup> Trad. Libre : Qui signifie « oncle » en français. En signe de respect, les plus âgés sont surnommés « Ton » ou « Mant » (tante).

Si les activités vodoues à Souvenance existent depuis deux siècles environ, les festivités ne commencent à prendre de l'ampleur que sous le gouvernement de Dumarsais Estimé (16 août 1946 – 10 mai 1950), selon Roger Bien-Aimé. Le département de l'Artibonite abrite trois grands temples sacrés : Lakou Souvenans, Lakou Badjo, et Lakou Soukri. Chacun de ces temples possède ses particularités qui témoignent des origines du peuple haïtien. A chacun de ces temples sont associés des rites spécifiques, qui témoignent de leurs origines africaines. Il existe le rite Nago, Congo, Rada, Banda, Péto et le Dahomey qui se pratique à Souvenance. Ton Roger m'explique : « Chez nous, on pratique la plus pure tradition Dahoméenne. On ne mélange rien, que suivre les pas de nos ancêtres ».



**Figure 6.. Façade du temple sacré, prise de vue lors du tournage par L. Saint-Juste, @2019.**

### 3.2 DÉBUT DE MA VISITE DANS LE LAKOU SOUVENANCE

Après nos nombreux trajets en pleine nuit, nous arrivons finalement devant le portail du temple sacré. La prêtresse descend de la moto. Devant la porte d'entrée, elle fait une salutation à Papa Legba, gardien du portail qui permet de communiquer avec tous les autres Esprits. Avec sa voix ferme, elle remercie les Esprits de nous avoir protégés durant tout le trajet et précise qu'elle est bien présente pour la fête tout en nous accompagnant dans la réalisation d'un beau projet. Elle s'agenouille et embrasse le sol avant de rentrer dans le lakou. Sur ses pas, je remercie les Esprits de nous avoir conduits jusqu'ici et je leur demande le discernement nécessaire pour comprendre les événements à venir et trouver des réponses à ma quête identitaire. Ne souhaitant pas suivre la prêtresse à la lettre, j'entre directement à l'intérieur, sans m'agenouiller ni embrasser le sol.

Nous sommes accueillis par le *Badjikan* assistant du premier serviteur qui va s'occuper de la maison où nous passerons deux semaines pour le tournage. La prêtresse vodoue nous présente un homme très sérieux. C'est le responsable ou premier serviteur du temple sacré vodou. Au cours d'une brève conversation, il nous explique qu'il ne pourra malheureusement pas s'occuper de nous, car il sera très occupé avec les festivités. Il nous précise que nous pourrions cependant contacter son fils Chrisler Pierre Louis si besoin. Je lui explique la raison de ma présence et de mon choix de Souvenance parmi tant d'autres temples. Lorsqu'ils nous conduisent vers notre maison, je remarque plusieurs maisonnettes. Je demande pourquoi il y a toutes ces petites maisons à l'intérieur du temple sacré. Il m'explique que celles-ci sont habitées par des héritiers du temple.



Lors des festivités, les gens louent leur maison aux étrangers qui viennent se ressourcer ou fêter avec les Esprits. Il ouvre la porte de la maisonnette et nous montre un intérieur totalement vide. C'est une petite maison construite avec de la terre et le sol est en terre battue. On nous apporte des nattes que l'on dépose sur le sol pour pouvoir dormir.

Nous avons fait le choix d'arriver trois jours avant les festivités car il est important selon moi d'établir des liens avec les gens bien avant un tournage. J'aime être proche de mes sujets. Je ne comprends toujours pas, moi qui suis pour un *Ciné-ma vérité*, comment un documentariste peut faire son apparition dans une communauté avec son équipement, et sans aucun contact préalable, commencer à filmer celle-ci. Il me semble nécessaire, comme le préconise Brault, d'aller à la rencontre de mes sujets avant de les filmer : « Ce qui était important c'était d'établir d'abord un rapport avec des gens et ensuite de les filmer. Autrement dit en se faisant accepter. Ce n'est pas du vol d'images. Dans les *Raquetteurs*, je n'essaie pas de cacher que je suis là et que je filme » (Boilly, 2010, p 19).

### **3.2.1 PREMIÈRE JOURNÉE À SOUVENANCE : PRISE DE CONTACT**

Trop excitée pour dormir, je me réveille à 4 heures du matin lors de ma première journée à Souvenance. Je ne peux plus attendre, ma curiosité s'est renforcée durant la nuit et il me faut à tout prix sortir pour rencontrer les gens, observer ce qu'il se passe dans le lakou. À l'intérieur de la petite maison, j'entends des voix qui chantent, il y a du monde dehors et je ne peux pas rester couchée.

Je commence alors à explorer le lakou. À chaque fois que je croise quelqu'un, avec un petit sourire, visage au sol, il me dit « *Savalouwe Fanmi* », ce qui signifie en créole : « Bonjour ma famille ». Je me sens déjà, à ces mots, accueillie par la communauté, ce qui est un bon signe.

Je continue à marcher et observer : la cour est immense, et après les maisonnettes, on voit de nombreux arbres, des enfants qui courent dans toutes les directions, des vieillards qui jasant entre eux, des hommes en train de peindre des maisonnettes avec de la chaux. Je me dirige vers de vieilles femmes qui discutent, et nous commençons à parler du lakou, de leurs expériences avec les esprits, en passant par ma présence ici. Elles me souhaitent la bienvenue et m'informent que je dois m'attendre à ce que beaucoup de choses se passent, et que je devrai ouvrir grand mes yeux. Elles rectifient alors : « on ne te parle pas de tes yeux naturels mais plutôt de tes yeux spirituels, demande de l'ouverture aux esprits et tu vas tout comprendre ». Je retiens leurs paroles et je me dirige ensuite vers des enfants qui jouent. Ils m'expliquent qu'ils habitent ici, qu'ils sont vodouisants et qu'ils participent chaque année aux festivités.

Je rencontre également le deuxième serviteur, Roger Bien Aimé, qui me promet de me donner une interview après les festivités. Il m'explique aussi qu'en raison de toutes les responsabilités que son frère, Fernand Bien Aimé, porte en tant que responsable ou premier serviteur du temple, il lui sera impossible d'intervenir dans ma recherche. Lors des festivités, il doit être en effet en mesure de se consacrer uniquement au rituel, aux Esprits et à tout ce qui doit se passer durant la fête.

### 3.2.2 PREMIÈRE JOURNÉE DE TOURNAGE

Je décide après ces deux journées de prise de contact que je peux débiter le tournage alors que les activités n'ont pas encore commencé. Le troisième jour, mon ami Louvenson, le caméraman, et moi, nous levons très tôt pour la captation de nos premières images. Trépied et journal de bord à la main, je me dirige vers un magnifique arbre qui avait attiré mon attention. Je demande immédiatement à Louvenson de filmer cet arbre qui, d'après moi, me sera utile durant le montage. Il faut dire que dans la religion vodoue, les arbres représentent l'habitation de certains Esprits. Chrisler, fils du Badjikan, nous avait en effet fait visiter les arbres du temple sacré, nous offrant une description de chaque arbre incluant l'Esprit ou le loa qui l'habite. Je me rappelle parfaitement de « Papa Lisa », l'arbre mystique, un arbre âgé qui m'a donné la chair de poule : on aperçoit deux visages sur chaque face de l'arbre. Ce dernier n'a pourtant jamais été sculpté (V.fig. 7 et 8).

Louverson et moi sommes assis sur l'arbre de « Papa Loco » (divinité dans le vodou) lorsqu'une aînée vient directement vers nous et nous salue. Elle nous raconte l'histoire du lakou Souvenance et nous parle aussi de « Papa Loco ». Elle nous explique que chaque arbre représente un Loa ou Esprit, mais possède également une personne qui est chargée de rentrer en contact avec l'Esprit. Si quelqu'un reçoit des châtements de tel ou tel Esprit, c'est la personne responsable qui doit faire ses prières et demander grâce.



**Figure 7.**Papa Lisa, l'arbre mystique, image prise lors du tournage par L. Saint-Juste@2019



**Figure 8.**Papa Lisa, visage de l'arbre mystique, prise de vue lors du tournage par L. Saint-Juste, ©2019

Suite à cette découverte, j'explique à Louvenson, qu'il doit tout filmer, les arbres, l'ambiance qui se dégage dans la cour, les préparatifs pour les festivités et les personnes présentes. Je prends soin de leur demander l'autorisation de filmer leurs activités et de leur expliquer l'objectif du tournage. Les gens du temple sont si ouverts qu'ils disent ne pas être dérangés qu'on filme leurs activités. Au contraire, ils nous présentent leurs activités et nous décrivent les événements qui marqueront les festivités. Ils nous invitent à nous préparer pour le lendemain, car nous pourrons assister dès la première journée au défilé ou salutation des bandes de *rara*<sup>10</sup> qui mettrons l'animation au temple pendant toute la journée avec des danses et de la musique. Pendant la soirée se déroulera le rituel d'ouverture dénommé « la veillée de Jésus-Christ », où nous pourrons entendre des hymnes et des prières de l'Église catholique. Ce rituel est animé par un pratiquant de l'Église catholique surnommé *Pè savann*, et le premier serviteur mettra fin à ce rituel à l'aube.

### 3.2.3 PREMIÈRE JOURNÉE DE FESTIVITÉ

La veille de l'ouverture des festivités, des événements commencent à se dérouler. Une femme vient nous prévenir qu'un groupe de *rara* est en route pour faire son entrée. Je me précipite vérifier ses dires. Une fois devant la porte, je vois une foule qui avance. Une personne porte le drapeau du groupe : c'est elle qui annonce l'arrivée du *rara*.

---

<sup>10</sup> Le *rara* est une forme de manifestation culturelle. Il est né de la rencontre de deux cultures, celle du peuple noir et des autochtones. Les dirigeants des groupes de *rara* sont d'ailleurs le plus souvent des hougans (prêtres vodous) ou des mambos (prêtresses du vodou).





**Figure 9.** Visage enchantée d'une dame entamant des pas de danse lors du *rara*, image tirée du documentaire © 2020

Caméra déjà à la main, Louvenson capte les premières images de danse, de musique et les sons des tambours. Sur le visage des gens, nous voyons la joie et le plaisir de danser. L'émotion est bien présente. La foule qui avance réunit des enfants, des jeunes, des femmes, des hommes et des aînés.

Durant les festivités ou les cérémonies, des hommes et femmes de tout âge se rencontrent, chantent, dansent et rentrent en transe avec les Esprits, ensemble. Nous passons toute la journée à filmer chaque groupe de *rara* qui se présente au temple. Une chose retient mon attention : les vêtements des participants et leurs couleurs qui rayonnent dans la foule (voir figure 10 et 11). Chaque groupe défile avec sa propre

couleur, et leurs membres sont heureux de danser, de chanter. Je comprends qu'ils sont en compétition entre eux.



**Figure 10.**Costume d'une danseuse lors du rara, prise de vue lors du tournage par L. Saint-Juste, ©2019



**Figure 11.** Expression du visage d'une danseuse en plein rara, prise de vue lors du tournage par L. Saint-Juste, ©2019

Arrivés au temple, ils s'exhibent pour prouver leur supériorité sur les autres groupes. Tous les groupes sont reçus par le serviteur avec une bénédiction à l'eau bénite. À la fin de la journée, nous prenons une pause pour pouvoir assister plus tard à la veillée de Jésus-Christ.





**Figure 12.** Fernand Bien-Aimé, le premier serviteur du Lakou Souvenance, prise de vue lors du tournage par L. Saint-Juste, ©2019.

### **3.3 DEUXIÈME JOURNÉE DE TOURNAGE**

Le lancement officiel des festivités a lieu le samedi matin. Le défilé des *raras* et la veillée de Jésus-Christ sont considérés comme une pré-ouverture de l'événement. Dans la matinée, nous assistons à la décoration du Soba, espace réservé aux initiés. J'ai la chance de pouvoir y rentrer, sans caméra. La journée est consacrée à préparer les rituels à venir.

A sept heures du soir, j'entends le son d'une cloche qui annonce l'ouverture officielle des festivités. J'ai été averti par la prêtresse qu'il faut m'habiller tout en blanc si je souhaite assister à la cérémonie des initiés dans le Soba. Avec une jupe blanche, un corsage blanc et un foulard blanc attaché sur la tête, j'emboîte le pas d'un initié vers le Soba.

Une fois à l'intérieur, nous nous sentons emportés par les énergies qui se dégagent. Dans le Soba, c'est le serviteur (responsable du lakou) Fernand Bien Aimé et ses assistants qui animent la cérémonie. Ils lancent des chants<sup>11</sup> que les initiés reprennent. Dans cette cérémonie, on ne joue pas de tambour. En revanche, lorsqu'arrive le moment de danser pour que les Esprits interviennent, les initiés qui vont rentrer en transe avec l'Esprit se lèvent et commencent à danser jusqu'à ce que l'esprit surgisse. Cette cérémonie dure entre deux et trois heures. Sans aucun son du tambour, nous observons et écoutons le son qui se dégage des pieds des danseurs. Chaque chant lancé par les responsables interpelle un Esprit.

Les paroles des chants sont parfois en créole, parfois en langue africaine. Pendant ce rituel, je fais le lien entre ces chants et la manière dont les prêtres catholiques ont l'habitude de chanter des versets, faire des prières ou adresser des paroles aux fidèles qui répondent à leur tour en chantant. L'hybridité du syncrétisme m'apparaît bien présente dans les chants vodous, mais aussi dans les pas de danse que je documente.

---

<sup>11</sup> Ce sont des chansons vodoues que le Badjikan, ou la deuxième personne qui dirige la cérémonie, entonne. La foule reprend chacune de ces chansons liées à un Esprit ou Loa. Le Badjikan lance une chanson pour interpeller l'Esprit.

Ainsi je comprends que le corps dansant est un rappel du corps migrant, celui du peuple haïtien. Ce peuple, aujourd'hui établi sur un territoire, exprime encore la mémoire des déplacements forcés et de l'esclavage.

### **3.4 CORPS EN DÉPLACEMENT**

Constanza Camélo Suarez analyse dans sa thèse l'expression performative du corps migrant. Pour ce faire, elle articule deux notions, celles du corps et du déplacement. Selon l'auteure, le « corps en déplacement » est en mesure de développer des tactiques symboliques qui lui permettent de détourner le sens de la situation vécue. Et c'est par le corps en mouvement que ces tactiques se réalisent :

La tactique du déplacement est simultanément action et intervention, réalisée à partir du déjà existant, dans le réseau configurant le réel, elle est l'assemblage de l'in situ dans le corps d'un bricoleur qui quitte son lieu privé de travail et participe à une redéfinition socio-politique du territoire (2005, p.98).

J'associe la tactique du déplacement de l'auteure à l'action de danser lors des cérémonies vodouisantes. Les vodouisants sont les héritiers des esclaves venus d'Afrique. Ces derniers ont vécu la migration forcée et le déracinement. Arrivés en Haïti, leurs corps en déplacement ont embarqué avec eux leurs traditions, leurs chants, leurs danses. Leurs corps en déplacement sont devenus des corps dansant pour résister aux abus des colons.

Aujourd'hui encore, les vodouisants dansent non seulement dans les cérémonies pour interpeller les Loas, mais aussi pour se rappeler d'où ils viennent et qui ils sont. En m'appuyant sur le concept de Camélo Suarez, j'ai fini par comprendre que le corps des danseurs est toujours en quête identitaire. Les danseurs veulent communiquer avec

l'Afrique originelle à travers la danse et le chant dans les cérémonies. De plus, ils dansent pour se réveiller, pour résister et pour faire un rappel de l'origine historique de leur indépendance.

Je me souviens à ce sujet qu'ils entamaient un chant bien spécifique, tout en exécutant leurs pas de danse :

« Nou soti lwen lafrik ginen nou soti lwen

eee nou soti lwen »

Qui signifie :

« On sort de loin, l'Afrique guinen, on sort de loin

Eeee on sort de loin »

Ces paroles traduisent la manière dont les danseurs associent, encore aujourd'hui, leur identité à celle du corps en déplacement. Par le rituel de la danse, ils revivent un vécu ancestral, de façon à ne pas oublier leurs origines.

## CHAPITRE 4

### PROJET FINAL

Le vodou occupait et occupe encore une place importante dans la vie des classes paysannes d'Haïti. Plusieurs ethnographes dont Émile Marcelin, Jean Price Mars et Emmanuel C. Paul considèrent que le vodou fait partie du folklore haïtien. Par conséquent, on devrait l'étudier en tant que phénomène folklorique d'origine religieuse.

Jean Price Mars (1928) aborde le concept de folklore depuis le point de vue de William J. Thorns :

L'étude du folk-lore (*sic*) s'est étendue bien au-delà de sa conception originelle. Dans un sens large, on peut dire qu'il occupe dans l'histoire d'un peuple une position correspondant exactement à celle que la fameuse loi non écrite occupe au regard de la loi codifiée et on peut le définir comme une histoire non-écrite. De plus, il est l'histoire non écrite des temps primitifs. Au cours du développement de la vie civilisée beaucoup des anciennes manières, coutumes, observances et cérémonies des temps passés ont été rejetées par les couches supérieures de la société et sont graduellement devenues les superstitions et les traditions des basses classes. (Price Mars, 2009, p. 13).

Considéré comme la religion de la masse populaire, c'est-à-dire de la paysannerie, le vodou est banalisé et mis de côté, par le fait qu'il rappelle les origines de l'esclavage. Pour certaines classes de la société, le vodou est diabolique, mais il est également et surtout perçu dans certaines familles comme un sujet tabou.

En revanche, nous assistons au renouvellement de cette pratique culturelle avec la nouvelle génération. Sans avoir honte de leurs origines d'esclaves et de paysans, un bon nombre de jeunes hommes et femmes prennent place dans les festivités et les cérémonies vodoues. Ils tentent de trouver des réponses à leur quête identitaire en portant un intérêt

accru à leurs traditions, ils se questionnent sur les vécus de leurs ancêtres, leurs expériences actuelles dans la société contemporaine, leur mémoire collective.

C'est avec cet élan que j'ai entrepris mon projet final de création, qui fait l'objet de ce dernier chapitre.

#### **4.1- EXERCICE**

Pour débiter ma démarche de création, je me suis donnée le défi d'explorer des pratiques artistiques en intégrant à mes créations documentaires des installations artistiques. J'ai tenté cette expérience pour la toute première fois dans le cours « Production en Art » du professeur Marcel Marois. Sur le thème du nomadisme, j'ai réalisé un documentaire en rendant hommage aux étudiants internationaux, en installant des portraits photographiques d'étudiants internationaux.

J'ai recueilli plus d'une vingtaine de photos venant des étudiant(es) de divers pays : Belgique, République Dominicaine, Allemagne, États-Unis, Canada, Guadeloupe et Afrique. J'ai réalisé une installation avec les photos suspendues ainsi qu'avec des enregistrements vidéographiques des expériences de voyage des étudiants. Nous avons cherché à transmettre ensemble l'idée que nous sommes devenus nomades dès le moment où nous avons pris la décision de laisser notre terre natale, nos familles ainsi que nos amis pour venir en terre étrangère. C'est une très grande épreuve que de venir se confronter à l'inconnu. Dans ce projet, nous avons voulu exprimer les expériences individuelles d'un vécu collectif.



Figure 13. Installation avec photos suspendues, présentation de l'œuvre à la galerie *L'Œuvre de l'Autre*.



**Figure 14.** Projection du documentaire *Les Nomades universitaires* à la galerie de *L'Œuvre de l'Autre*.

Suite à cet exercice, j'ai voulu à tout prix privilégier l'installation dans mes créations, qui me semble la voie idéale pour faire travailler mon imagination et développer mon sens esthétique dans ma pratique journalistique du documentaire.



## **4.2 DOCUMENTAIRE**

Je me suis donnée le défi de filmer des corps en mouvement, celui des danseurs et danseuses vodouisant(es), mais aussi de m'écarter autant que possible de mon côté journalistique. Ainsi, pour l'élaboration de mon projet final de création, j'ai réalisé, projeté et placé un court métrage parmi un réseau d'installations de diverses natures. Dans ce documentaire, d'une durée de quinze minutes, j'ai tenté d'appliquer la technique de Michel Brault : j'ai utilisé la caméra à l'épaule, ainsi que la caméra comme témoin documentaire. Nous avons utilisé une lentille de 50 mm et une caméra 7D.

### **4.2.1 MON OBSERVATION DES DANSEUR(ES)**

Lors d'une cérémonie en blanc, un Badjikan nous a demandé d'éteindre les caméras, car les initiés allaient se présenter avec des animaux sacrifiés sur leur cou. Ton Roger m'a expliqué par la suite la raison de son refus : « Auparavant, on laissait les gens filmer ce moment, mais il y a beaucoup de gens qui prennent ces images et les présentent comme étant quelque chose de diabolique dans le vodou, alors que le sacrifice existe depuis la création ». Par respect pour la communauté, j'ai tenu ma promesse. Je me suis concentrée uniquement sur les danseurs.

Lors du tournage, j'ai réalisé cinq entrevues avec des personnes qui étaient présentes durant les festivités (voir en annexe le questionnaire et les verbatims des entrevues utilisés pour le montage du documentaire). Ces entrevues sont au cœur du documentaire, car elles sont la transmission directe des paroles des membres de la

communauté. Nous avons pu interviewer Marie Chilove Lefèvre, prêtresse vodoue qui nous a accompagnés dès le début du projet, ainsi que le deuxième serviteur du lakou, Roger Bien Aimé et trois autres vodouisants : Painvier Mathieu, Odiala Juste Aimable et Jerry Benjamin.



**Figure 15.** Interview avec la prêtresse vodoue M. Chilove Lefèvre, image tirée du documentaire ©2020.

Selon Jerry Benjamin, vodouisant pratiquant et protagoniste dans le documentaire, les participants sont vêtus selon la couleur des Esprits qui leur sont associés ou selon les règlements ou entente qu'ils ont avec l'Esprit. Le blanc est la couleur adoptée dans presque toutes les cérémonies.



**Figure 16. Des danseurs entament des pas de danse toujours avec les pieds nus, image tirée du documentaire ©2020.**

Ils peuvent s’habiller en couleur le dimanche après-midi ainsi que le lundi après la cérémonie de Papa Lisa. Le mardi, lors de la cérémonie Asòtò, ils ne portent pas la couleur blanche mais plutôt des couleurs vives qui correspondent aux couleurs symboliques de l’Esprit qui leur est associé.



**Figure 17. Le visage concentré d'une danseuse, image tirée du documentaire@2020.**

Lors du tournage, j'observais de près chaque pas de danse, je ressentais l'émotion des danseurs et danseuses, la fierté qu'ils éprouvaient et l'énergie qu'ils dégageaient : huit jours à danser, jour et nuit, sans se fatiguer. Ils dansaient à une heure du matin, ensuite à six heures du matin et je ne voyais pas de visages fatigués. Ils gardaient le même rythme. C'était une expérience extraordinaire (V. Fig.17 et 18).

#### **4.2.2 MONTAGE DU DOCUMENTAIRE**

De retour d'Haïti, en mai, je suis entrée en salle de montage. J'ai passé un mois à visionner tout ce que j'avais filmé à Souvenance. J'ai ensuite commencé à classer mes images, en créant des fichiers uniquement consacrés aux images de danse, des fichiers concernant les rituels des cérémonies ainsi qu'un fichier dédié aux interviews. À la fin du mois de juin et début du mois d'août, j'ai fait le découpage des interviews et repéré les informations les plus importantes de mes protagonistes. J'ai arrangé chaque interview recueillie sur le timeline et mon montage a commencé à prendre forme. J'écoutais et visionnais ce que j'avais capturé, mais je revivais aussi chaque moment que j'avais choisi, me souvenais de l'émotion des protagonistes ressentie lors de leurs récits, l'intérêt et l'envie qu'ils avaient de partager avec moi leurs expériences. Je voulais faire apparaître cette émotion, je voulais que ces émotions captivent mon public de la même manière que j'avais été captivée lors du tournage et que je l'étais toujours lors du montage.

Je dois avouer que j'aime tout particulièrement le processus de création lié au montage. Je le prends en charge du début jusqu'à la finalisation. Je pense que la magie du documentaire s'opère lors du montage et que c'est dans la salle de montage que le réalisateur doit contribuer à fusionner ses recherches, son travail de terrain et ses observations en respectant les informations que veulent transmettre les sujets filmés.

À la fin du mois d'août, le pré-montage était achevé : tous mes récits étaient classés et j'avais mis au point des images de transition. En débutant le pré-montage, je jouais à alterner des images provenant des témoignages et des danses. Je prenais soin de

laisser des respirations en travaillant l'enchaînement d'interviews, de danses traditionnelles et de rituels. Ces images de transition permettent en effet de créer des ambiances qui captent et gardent éveillée l'attention du spectateur.

#### **4.2.3 RÉALISATION FINALE DU DOCUMENTAIRE**

J'ai cherché à réaliser un documentaire qui transporte le public au cœur de chaque image, de mettre en images une histoire qui capte l'attention du spectateur. J'ai cherché à plonger le spectateur dans un autre monde, à l'inviter à découvrir la danse traditionnelle ainsi qu'à écouter les récits des vodouisants sur leur religion afin d'offrir une autre voie d'accès à leur histoire.

J'ai enfin souhaité donner l'opportunité aux vodouisants de cette communauté de raconter et transmettre leurs vécus liés à la religion vodoue. À cette fin, je me suis familiarisée avec certains membres de la communauté et j'ai développé un lien de confiance pour qu'ils puissent se sentir à l'aise de raconter leurs histoires. J'ai voulu qu'ils racontent eux-mêmes leurs expériences et qu'ils transmettent leurs valeurs à travers leurs danses.

#### **4.2.4 LES PREMIÈRES IMAGES DU DOCUMENTAIRE**

Sous le chant des oiseaux de lakou Souvenance, le premier plan défile avec l'image du soleil, symbole de la chaleur de ma terre natale. Suivant la courbe du soleil, la caméra longe une petite maisonnette incluant un magnifique arbre, symbole de la nature, de la terre mère, du temple sacré.

Des images défilent pour permettre au spectateur de mieux saisir l'espace. La caméra fait ensuite découvrir les danseurs et danseuses des *raras*, qui viennent faire leurs salutations aux Esprits qui se manifesteront plus tard.

Plusieurs pratiquants vodouisants nous parlent de la danse et, bien sûr, de leur mode de vie : le vodou. La caméra devient témoin.

#### **4.3 DOCUMENTAIRE ÉVÉNEMENTIEL**

J'ai fait de la présentation publique du documentaire un événement. C'est dans ce sens que je nomme cette réalisation un « documentaire événementiel ». Ce néologisme définit parfaitement la nature de mon projet final de maîtrise. En effet, avant d'avoir accès au documentaire, le public doit tout d'abord assister à une action au caractère performatif singulier, que nous pouvons nommer une install-action. C'est par l'action que le public entre à l'intérieur de la salle de projection. C'est par l'action qu'est activé le documentaire. À la fin de celui-ci, c'est également par l'action que le public est invité à visiter la salle adjacente où se trouve l'installation sonore. Dans la salle, une installation vidéo cohabite avec ma présence, immobile au bout du *vèvè*.

### 4.3.1 INSTALLACTION

Comme j'ai pu le mentionné précédemment, je souhaitais de nouveau intégrer l'installation dans mes créations documentaires. Ma directrice de recherche m'a poussée durant mes études à relever ce défi que je m'étais donné.

Avec ce projet, j'ai cherché à transposer des images provenant d'une réalité singulière sur des images émergeant de ma mémoire, de ma subjectivité, des relations partagées lors des rituels vodouisants. J'ai voulu créer des images qui accompagnent et nuancent le contenu journalistique du documentaire. Je souhaitais partager ces images au moyen de différents médiums, spatialités et temporalités.

C'est au cours de cette recherche que j'ai découvert une autre notion de l'installation, qui coïncide avec ma façon de voir mon travail. Connolly définit le concept d'install-Action comme : « un processus de travail à l'intérieur d'un espace ou d'un lieu de travail qui se fait d'une manière signifiante ou peut-être symbolique ou rituelle » (Connolly, 1999, p. 8).

En présentant au public le documentaire évènementiel, j'ai cherché à poser une action symbolique faisant référence aux pratiques rituelles de la communauté que j'avais observées durant le tournage. Durant la performance, j'ai posé des actions symboliques et les ai laissées interagir avec les œuvres à l'intérieur de la salle. J'ai souhaité fusionner



une activité de type rituel et des images résultant d'une activité artistique, afin de réunir l'art et le rituel, le profane et le sacré.

A cette fin, je me suis servie non seulement des images documentées par la caméra comme médium, mais aussi de mon corps, en tant que support d'un véritable réseau de médiums. Mon corps en Haïti est celui de l'observatrice, de la médiatrice. En arrivant au Québec, ce corps transmet l'expérience de la danse vodouisante d'une communauté, transmet ce que j'ai vu et vécu de cette expérience. Afin d'évoquer ces moments partagés avec la communauté, de renouer avec mes racines, mais aussi d'emporter une partie d'Haïti au Québec, j'ai choisi de m'habiller à la façon des pratiquants vodouisants lors de l'événement. Mon corps, porteur de l'histoire de la migration de mon peuple, devient performatif et se met en lien avec les installations vidéos et sonores.



Figure 18. Vue de la porte d'entrée de l'évènement, prise de vue de L.M Lapointe ©2020.

Lors du vernissage, accompagnée de mon ami musicien, Réginald Louis dit Bonga, pratiquant vodouisant, je commence la performance en saluant tous les Esprits. Devant la porte d'entrée du SCAN, nous saluons Papa Legba, l'Esprit qui garde toutes les entrées par lesquelles passent tous les autres esprits, bons ou mauvais : aucune cérémonie ne peut commencer sans qu'une prière ne lui soit adressée afin qu'il consente à ouvrir *la barrière aux dieux* (Marcelin, 1947).



**Figure 19. Objets sacrés : cruche, tchatcha, bougie Legba et gobelet émaillé, prise de vue de L.M Lapointe©2020.**

Devant la porte sont posés des objets sacrés liés à Legba : une cruche placée de chaque côté du seuil de l'entrée et une bouteille de rhum Barbancourt<sup>12</sup>.



**Figure 20. Vèvè de Papa Legba, reproduit lors de l'évènement par Bonga, prise de vue de LM Lapointe ©2020.**

<sup>12</sup> Le rhum international haïtien, très utilisé dans la religion vodoue pour certains Esprits.

Un vèvè a été préalablement dessiné au milieu de la salle (voir fig. 20). Ce dernier représentait l'Esprit Legba, Esprit vodou qui est l'intermédiaire de tous les autres Esprits. Avec de la farine de maïs et de la farine blanche, Bonga et moi avons reproduit le dessin sur le sol.

Vêtue d'une robe blanche, un foulard blanc attaché autour de la tête, ainsi qu'un autre autour du cou et un dernier entourant ma hanche, je suis debout devant la porte. Je porte un gobelet émaillé blanc rempli d'eau dans mes mains et une bougie jaune. Bonga vient me rejoindre avec le public qui vient d'assister à l'exposition de ma collègue, Salma Abid.

Bonga prend le tchatcha<sup>13</sup> et se place à côté de moi, le tambour de Dahomey à ses côtés. Avec le gobelet rempli d'eau, je salue les quatre façades de l'univers, commençant par l'est, où le soleil se lève, puis l'ouest, le nord et le sud. L'est représente le feu, et L'Esprit relié au feu Ogou ; à l'ouest, on représente l'eau, liée à Agwè Aroyo ; le nord représente la terre liée à Erzuli ; enfin le sud représente le vent et Nibo. Les quatre éléments de la spiritualité sont ainsi présents : Feu, Eau, Terre et Vent ou Air. Je verse trois gouttes d'eau devant la porte tout en adressant une salutation à Legba, gardien de ses façades. On dit qu'une escorte d'Esprits vodous l'accompagne.

Une fois cette tâche accomplie, je prends le rhum et procède aux salutations des quatre façades, puis je verse trois gouttes par terre, m'adressant toujours à Legba, afin qu'il ouvre pour moi les barrières, ou portes, pour accéder au grand créateur et aux autres Esprits. Je suis la première à entrer dans la salle. Bonga verse à son tour trois gouttes du

---

<sup>13</sup> Instrument de musique qu'on retrouve dans les Caraïbes, fabriqué à partir de l'arbre du calebassier.

rhum que je lui ai donné au sol, siffle le *lambi* en signe de rassemblement et invite les gens à entrer. Il sera le dernier à entrer dans la salle après avoir terminé de jouer du tambour.

Dans la salle, je me place face à l'écran pour la projection du film. Je suis debout au pied du *vèvè*. Sur la vitre d'un mur latéral de la salle, on peut voir les projections en Loop de trois vidéos. Enfin, la projection du documentaire est lancée.



**Figure 21. Debout au milieu de la salle face à la projection, prise de vue de L.M Lapointe ©2020.**

J'ai pris la décision de me placer au milieu de la salle pour accentuer, par ma présence, la représentation de la communauté étudiée. Une fois la projection terminée, je me déplace vers l'entrée de la porte de la salle adjacente à la salle de projection. Ainsi, j'invite un par un les spectateurs à entrer dans la salle où se trouve l'installation sonore.

Voici donc l'ensemble des actions symboliques réalisées tout au long de l'évènement. Ces actions sont significantes à mes yeux, car elles m'ont permis de

représenter, par le rituel performatif, une partie de l'histoire collective de mes ancêtres. Connolly précise à ce sujet la chose suivante : « L'endroit où l'on se place est d'une importance primordiale et je choisis parfois de me placer au milieu d'une installation complexe afin de me constituer partie (des attributs poétiques) de l'œuvre pour un laps de temps en tant que code secret signifiant ou catalyseur » (Connolly, 1999, p.5). Je considère que ces actions sont également le résultat de la recherche d'un nouveau vocabulaire formel à partir de l'expérience du geste. Avec ce projet, je souhaitais faire une première exploration des liens entre projection et performativité.

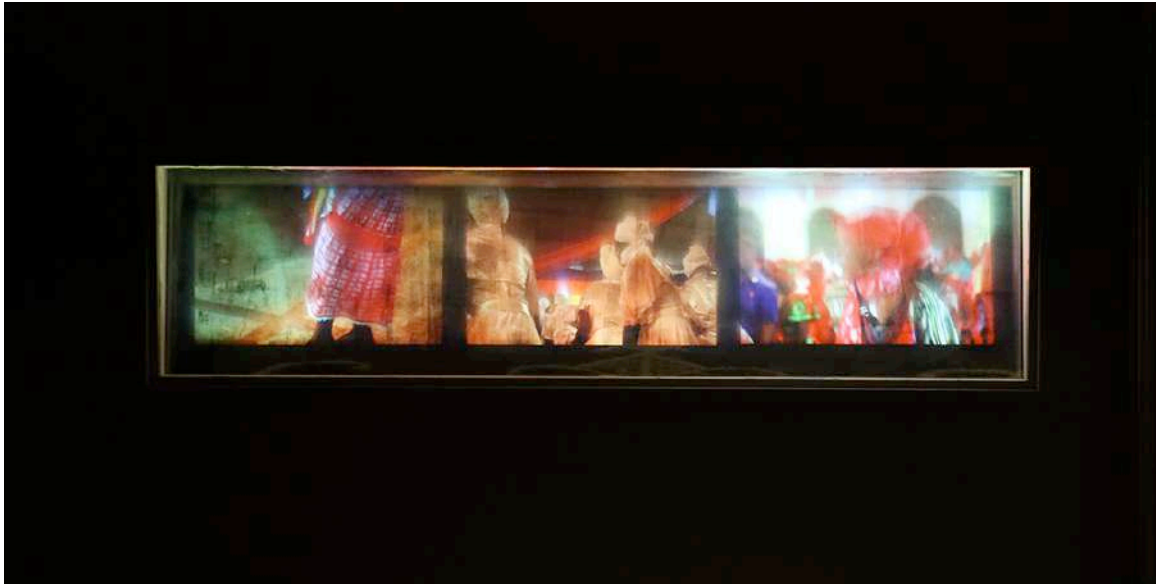
#### **4.3.2 INSTALLATION VIDÉO**

J'ai réalisé trois clips vidéo, altérés lors du montage. J'ai utilisé le logiciel Adobe After Effects, qui m'a permis de modifier le ton des couleurs vives et le rythme effréné des danses. J'ai cherché à accentuer l'expression des visages et des pieds des danseurs et danseuses dans ces clips vidéos. J'ai également opté pour le ralentissement des images pour rappeler le temps vécu lors du tournage : lors des captations des danses rituelles, nous étions épuisés car les gens dansaient chaque jour, du matin au soir, mais ils captaient notre attention par leur énergie et le plaisir de danser pour se ressourcer en interpellant les Esprits. Ils se soutenaient les uns les autres. On ressentait l'amour, le vivre ensemble qu'ils partageaient.

J'ai senti le besoin d'exprimer le ressenti abstrait de ces moments intersubjectifs, qui se traduit par des clips vidéo avec un format et un rythme différents de ceux de la projection du documentaire. J'ai voulu réaliser des images auxquelles le spectateur



pourrait s'approcher d'une façon plus intime, avec un rythme au ralenti, un rythme qui engendre une nouvelle temporalité. J'ai pensé faire apprécier ainsi différemment les détails des actions des danseurs et danseuses dans le temple sacré.



**Figure 22. Installation vidéo, projection sur la vitre lors de l'évènement, prise de vue de L.M Lapointe ©2020.**

Par ailleurs, je voulais éviter de rendre évidents les pixels de la résolution de la vidéo. J'ai tenté de manipuler la trame de la projection tout en camouflant l'arrière-plan de l'intérieur de la salle où se trouvaient les projecteurs. Après avoir réalisé plusieurs tests avec du yogourt sur la vitre servant d'écran de projection des clips, j'ai finalement trouvé la texture permettant une projection en accord avec la nature des trois vidéos réalisées. À mon grand étonnement, j'ai obtenu des images répondant à mes critères et qui, d'après moi, s'approchent du pictural (voir figures 22 et 23).





**Figure 23. Pied d'une danseuse en mouvement, image extraite de la vidéo de l'installation ©2020.**



**Figure 24. Visage d'une danseuse en mouvement, image extraite de la vidéo de l'installation ©2020.**

### 4.3.3 INSTALLATION SONORE

Cette installation sonore a été réalisée dans la salle adjacente à celle des projections. Elle évoquait le Soba de Souvenance, lieu sacré réservé aux initiés.

Dans une salle légèrement éclairée, les spectateurs découvrent des objets rituels, installés sur le plancher couvert de terre. Je les invite à y rentrer pieds nus, à ressentir l'odeur de la terre mère, à écouter une composition sonore. Sur la terre, deux dessins à teneur rituelle, réalisés avec de la farine de maïs. Au centre de la salle, on retrouve le *poto mitan*, poteau orné de mouchoirs attachés les uns par-dessus les autres. Chaque couleur représente la couleur symbolique de chaque Esprit vodou.

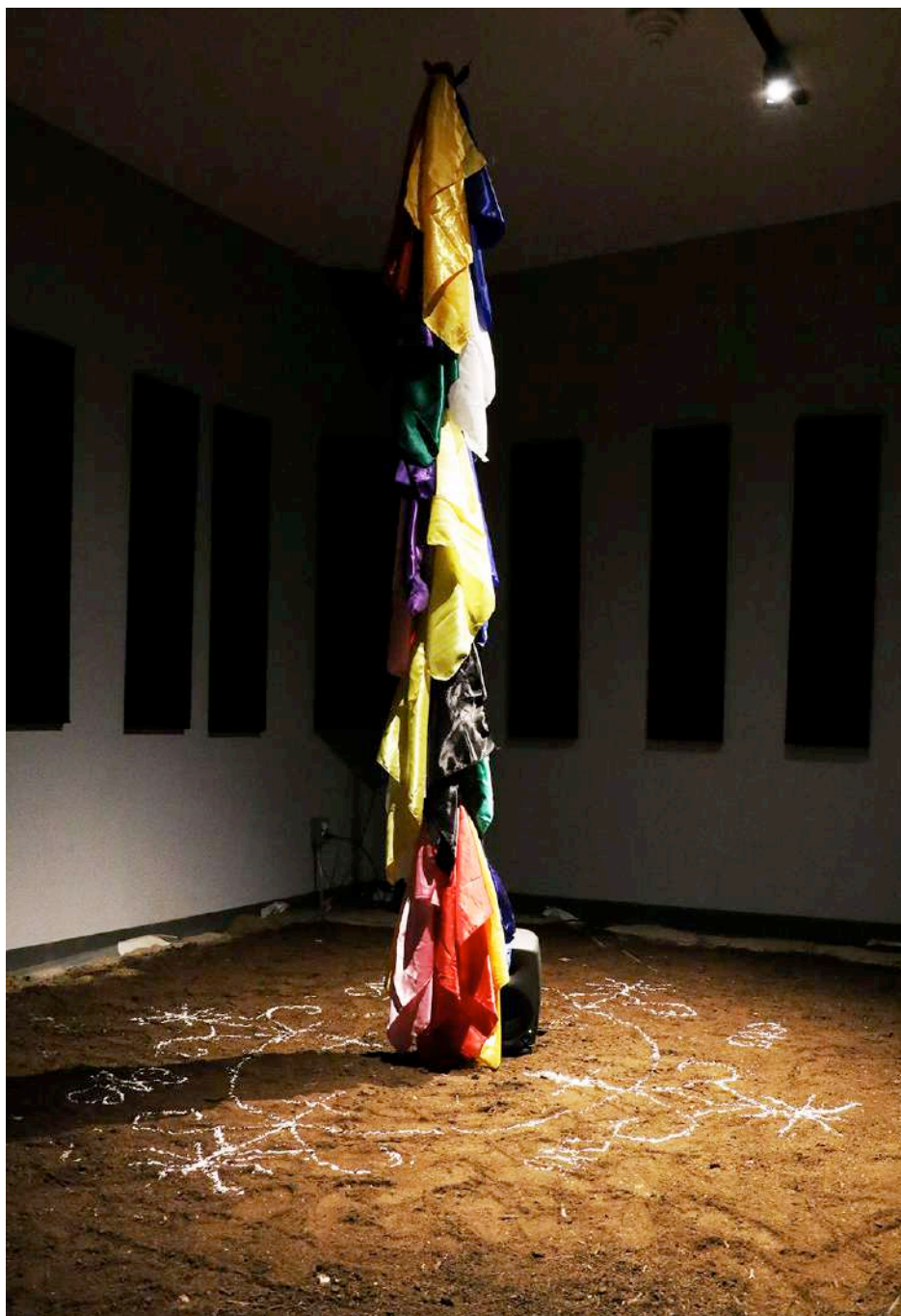


Figure 25. Intérieur de la salle dans laquelle se trouve le dispositif sonore, accompagné du *poto mitant* et d'un *vèvè*, prise de vue de L.M Lapointe © 2020.

La création sonore accompagnant cette installation est composée d'un chant traditionnel vodou enregistré lors des cérémonies, d'une chanson dédiée à Papa Legba et de la narration de ma relation avec mon père, décrite depuis mon expérience avec la

manifestation de son Esprit. L'enregistrement sonore, diffusé au pied du poteau, transmet le récit de mon expérience (voir en annexe le texte intégral). Tout en invitant le spectateur à se laisser emporter par le chant et la narration, je lui propose de plonger dans une sorte de rituel d'exploration autour du *poto mitan*, lui faisant ainsi part de ma propre quête identitaire, individuelle et culturelle.



**Figure 26.** Les drapeaux du *poto mitan* représentant chaque Esprit, prise de vue de L.M Lapointe ©2020.

#### 4.4 RETOUR SUR L'EXPÉRIMENTATION

Certains de mes amis chrétiens sont venus me soutenir lors de l'évènement. Deux jours après celui-ci, nous avons entamé une discussion sur les danses traditionnelles et la religion vodoue. Durant cette discussion, ils ont pu souligner la beauté qu'ils avaient perçue dans les pas des danseurs et danseuses et dans les vêtements des vodouisants. Cet évènement et cette discussion leur ont permis de comprendre que la religion vodoue n'est pas le moins du monde diabolique, contrairement à ce que de nombreuses personnes peuvent dire. Finalement, cette discussion m'a permis de confirmer l'idée que ne pas être d'accord avec une pratique ne signifie pas que l'on ne puisse pas en discuter.

La projection du documentaire m'a fait voir l'ouverture et la tolérance du public face à la religion vodoue. Un invité a souligné le fait que j'avais trouvé le ton juste pour présenter la danse et non pas la religion. Selon lui, j'avais bien dosé le message et les images du documentaire. Cet équilibre permettait au spectateur de rentrer dans un état de contemplation, lors du visionnement de la projection.

Malheureusement, certains spectateurs n'ont pas été en mesure d'explorer l'installation vidéo, noyée au milieu de tout ce qui se passait simultanément dans la salle. J'avais pourtant prévu de laisser le temps aux spectateurs de vivre un moment avec ma présence performative et celle de l'installation vidéo avant de lancer le documentaire ; cependant, la personne en charge de celui-ci l'a diffusé trop tôt, lorsque je me suis placée face au vèvè.

De plus, bien que je considère cet essai comme une découverte technique prometteuse, des spectateurs m'ont confié qu'ils voyaient dans les traces de pinceaux du yogourt appliqué sur la vitre l'expérimentation d'une essayiste. Ces échanges m'ont permis de comprendre la véritable valeur de ma recherche-crédation, qui réside dans l'expérimentation de nouveaux médiums, dans le développement d'un vocabulaire artistique plus large.

J'ai également réfléchi aux attitudes adoptées par mes deux collaborateurs : Louvenson et Bonga, qui m'ont soutenue du début jusqu'à la fin de ce projet. De son côté, Louvenson ne prenait pas vraiment au sérieux la religion vodoue. Il était un peu méfiant de ce qui allait se passer une fois arrivés à Souvenance. Il ne minimisait pas la valeur de la communauté vodouisante, mais avait un peu de doutes sur le déroulement de certaines pratiques. Il se méfiait de certaines histoires qu'il avait l'habitude d'entendre. Étonnement, après deux journées passées à Souvenance, Louvenson a avoué que Souvenance lui semblait pleine d'une énergie proche du sacré, celle qu'on retrouve dans des lieux où le vivre ensemble et la solidarité sont mis en avant. Deux jours plus tard, Louvenson m'a même rappelé « d'ouvrir bien grand mes yeux spirituels, et non pas mes yeux naturels ». Il a suffi d'un contact intime avec la communauté, devant la caméra, pour que Louvenson se fasse une autre opinion des participants et de leur rassemblement. Aujourd'hui, grâce à ce projet, de nouvelles idées ont surgi et Louvenson s'intéresse maintenant aux traditions de notre peuple et à ses origines. Notre projet à long terme est

aujourd'hui d'approfondir notre collaboration de recherche sur la même thématique et d'élargir notre terrain d'étude à l'ensemble du pays.

En revanche, lorsque j'ai parlé du projet à Bonga, artiste et pratiquant ancré dans la religion vodoue, la réaction a été différente. Heureux de faire partie du projet, Bonga a joué le rôle de conseiller, de consultant et de médiateur avec les membres de Souvenance. Lors de nos discussions, nous pouvions être en accord sur certains points ou en désaccord sur d'autres, sans jamais nuire toutefois l'espace de réflexion qui contribuait à percevoir autrement mon projet. Par sa présence, Bonga a également apporté sa touche finale au projet. J'ai compris que l'événement était une occasion pour lui de vivre différemment sa pratique personnelle du rituel vodou.

Ce documentaire a permis à mes collaborateurs de vivre une véritable expérience et a transformé le regard qu'ils pouvaient poser sur les pratiques vodoues en découvrant la réalité de celles-ci et le vivre ensemble de cette communauté. Ce projet m'a permis personnellement d'avancer tant au niveau de la recherche-crédation que de la diffusion des résultats de cette dernière.

Suite aux commentaires et conseils des spectateurs, je saisis aujourd'hui les points à améliorer pour un prochain pré-visionnement de mes documentaires. Dans la version finale du projet, je pourrais intégrer la réception et les conseils du public, ainsi que les idées émergeant d'un débat avec lui. Offrir cette multiplicité de points de vue, parfois

complémentaires, pourrait faciliter une meilleure appréciation des enjeux présentés dans le documentaire.

Les retours du public concernant l'expérience sonore ont été extrêmement positifs. Pour cette raison, je continuerai à intégrer des narrations dans mes créations.

J'ai pu remarquer lors de la présentation que les spectateurs entrés pour vivre l'expérience faisaient le même geste circulaire autour du *poto mitan*. J'ai observé avec intérêt ce moment d'intériorisation des spectateurs, chacun faisant son déplacement de façon circulaire, avec une écoute attentive autour du *poto mitan*.

Dans l'installation sonore, j'ai utilisé la narration comme présence vivante. En effet, la narration incarnait une autre forme de présence pour le spectateur : le son le transporte dans un espace où il peut abandonner son corps pour venir rejoindre le corps de la voix du récit.

Pour conclure, ce projet final de maîtrise fut une véritable expérimentation qui m'a menée à trouver comment relier deux activités que je croyais distinctes : l'art et le rituel. Je pensais ces deux activités comme évoluant dans des espaces différents, celui du sacré d'un côté, et de l'autre, celui du profane. À ce sujet, Mircea Eliade affirme : « qu'un espace sacré permet d'obtenir un point fixe, de s'orienter dans l'homogénéité chaotique de fonder le monde et de vivre réellement. Au contraire, l'expérience profane maintient l'homogénéité et donc la relativité de l'espace » (Eliade, 1965, p. 27).



Il me semble que je suis parvenue à superposer le sacré et le profane dans cet espace du documentaire événementiel. Les danseurs vodouisants et le public sont réunis symboliquement dans un nouveau lieu habité que chaque spectateur va expérimenter selon ses besoins.

Pour conclure ce chapitre, j'aimerais dire que mon projet final de maîtrise est un premier essai où le documentaire et l'événementiel cohabitent. Je réalise que la manipulation de la forme et des médiums induit des effets de sens que je n'avais pas retrouvés auparavant.

Aujourd'hui, j'envisage le documentaire comme un matériau qui peut être réinvesti de diverses manières exploratoires. Ces déclinaisons de l'image génèrent un réservoir de moyens, de stratégies de rupture avec la forme qui ont transformé mon regard sur la manière de réaliser des documentaires, des événements performatifs et des installations. Par conséquent, je peux affirmer que l'expérimentation peut engendrer de nouveaux espaces de création, de réception et de pensée.

## CONCLUSION

Le documentaire est pour moi un voyage, une découverte et une transmission du savoir de mes protagonistes. Réaliser des documentaires est pour moi la meilleure façon d'apporter du soutien aux gens qui veulent partager leurs histoires tout en respectant ce qu'ils veulent transmettre comme savoir. C'est aussi se mettre dans la peau de ses protagonistes pour comprendre leur vécu et tisser des liens avec des communautés, ce que permet le fait d'utiliser la caméra comme témoin documentaire : Louvenson et moi sommes devenus à la fois acteurs et spectateurs au moment du tournage.

Dans mon projet final de création, j'ai pu expérimenter la création artistique par le recours à l'installation, et découvrir par moi-même le besoin d'assumer ma quête identitaire. J'ai replongé dans mon vécu depuis mon enfance et j'ai fini par comprendre que certains événements nous suivent. Analyser ce bouleversement surgit dans ma jeunesse m'a conduit à un retour sur moi-même, sur mon identité et à la découverte de ma propre culture par le geste créatif.

Au final, cette recherche-crédation a représenté pour moi une véritable quête identitaire sur ma culture et une exploration de l'esthétique de la danse vodouisante observée et filmée à Souvenance. Ce constat me fait me souvenir de la raison pour laquelle je me suis vraiment intéressée à cette religion : le vodou est une religion ouverte à tous et à toutes, dans laquelle la différence n'a pas d'importance, dans laquelle je me

sens à ma place en tant que femme et me sens reconnectée avec mes origines ; je n'ai plus besoin d'avoir peur ou d'avoir honte de qui je suis.

Cette recherche m'a également permis de comprendre qu'il n'existe pas un vodou dans ma culture, mais plutôt des vodous selon les régions où il est pratiqué. Une conversation récente avec une vodouisante de Montréal m'a conforté dans l'idée que ce projet est le prélude d'un autre projet poursuivant d'explorer la danse vodouisante. Si cette recherche traite la question de la danse vodouisante juste dans une région spécifique, elle se pratique autrement dans les autres régions d'Haïti et les chorégraphies se composent à partir de rythmes différents. Il me semble évident qu'un autre projet m'attend déjà.

La suite de cette recherche sur la danse vodouisante pourrait aboutir à la création d'un deuxième documentaire. Ce dernier pourrait englober toutes les régions qui pratiquent la danse vodouisante. Et peut-être pourrai-je me servir de l'approche événementielle pour créer des installations où j'inviterai les participants à vivre autrement des moments d'empowerment individuel et communautaire.

## BIBLIOGRAPHIE OU LISTE DE RÉFÉRENCES

Eliade, M. (1965). *Le sacré et le profane*. Gallimard.

Entiope, G. (1996). *Nègres, danse et résistance, La Caraïbe du XVIIe au XIXe siècle*.  
L'Harmattan.

Hurbon, L. (1993). *Les mystères du Vaudou*. Découvertes Gallimard.

Hurbon, L. (2002). *Dieu dans le Vaudou haïtien*. Maisonneuve et Larose.

Paul, E. C. (2014). *Panorama du folklore Haïtien (Présence africaine en Haïti)*. Les  
éditions Fardin.

Price Mars, J. (2009). *Ainsi parla l'oncle*. Mémoire d'encrier.

Bastien, S. (2007). Observation participante ou participation observante ? Usages  
et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales.  
*Recherches qualitatives*, 27, (1), 127-140. Repérer sur : [http://www.recherche  
qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition\\_reguliere/numero27\(1\)/soule.pdf](http://www.recherchequalitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero27(1)/soule.pdf)

Boespflug, F. (2006). Le syncrétisme et les syncrétismes : Périls imaginaires,  
faits d'histoire, problèmes en cours. *Revue des sciences philosophiques et  
théologiques*, 90 (2), 273-275. Repérer sur : [https://www.cairn.info/revue-des  
sciences-philosophiques-et-theologiques-2006-2-page-273.htm](https://www.cairn.info/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2006-2-page-273.htm)

- Boily, C. (2010). *La représentation du réel dans le cinéma direct : À la jonction de la pratique et de la théorie documentaire*. Université du Québec à Montréal
- Camélo, C. (2005). *Tactiques performatives du déplacement : théorisation d'une pratique artistique en intervention performative*. Université du Québec à Montréal.
- Houssa, É. (2011). *Les images documents : l'art et l'acte documentaire au quotidien*. Université du Québec à Montréal.
- Houssa, E. (2013, 27 Mai). Chris Marker : La démarche documentaire. *Analyse documentaire*. Repérer sur : <https://leblogdocumentaire.fr/redif-chris-marker-la-demarche-documentaire/>
- Ouardi, S., & Lemoine, S. (2011). Pour une résistance culturelle permanente. *Mouvements, 1*, pp. 143-158. Repérer sur : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2011-1-page-143.htm>
- Paquet, A. (2005). Le documentaire en question : Paroles de cinéastes. *24 images, 124*, 17-26. Repérer à : <https://www.erudit.org/fr/revues/images/2005-n124-images1105261/5184ac.pdf>
- Carpentier, M. (2019, 13 Avril). Un art noir engagé vers l'avenir. *Le Devoir*. Repérer sur : <https://www.ledevoir.com/culture/danse/552031/un-art-noir-engage-vers-l-avenir>  
le 08-06-2020.

Dautruche J. R. (2010). Entrevue sur les festivités à Souvenance avec Roger Bien Aimé.

*Le nouvelliste*. Repérer sur <http://www.ipimh.org/fiche-les-festivites-vodou-souvenance-3.html> le 09-12- 2019.

## FILMOGRAPHIE

Groulx, G., & Brault, M. (Réalisateurs). (1958). *Les raquetteurs* [Documentaire]. Repérer sur [https://www.onf.ca/film/les\\_raquetteurs/](https://www.onf.ca/film/les_raquetteurs/)

Sénécal, R. (Réalisateur). (2017). *Lunise RAM* [Documentaire]. Repérer sur <https://www.youtube.com/watch?v=M5ULdmoy1wM>

Chris Marker, (Réalisateur). (1983). *Sans Soleil* [Documentaire]. Repérer sur : <https://www.youtube.com/watch?v=JTKbIGwW9XA&t=43s>

## **ANNEXE**

### **QUESTIONNAIRE**

**Cette entrevue porte sur les danses traditionnelles vodouisantes Haïtienne.**

**Les données provenant de cette entrevue seront traitées dans le cadre du projet de recherche intitulé : « Les danses traditionnelles vodouisantes : Sur le chemin de la résistance de la culture haïtienne. ». Ce projet est réalisé par Jenipher W. Charles, étudiante à la Maîtrise en Arts de l'Université du Québec à Chicoutimi.**

1- Présentez-vous brièvement

#### **DANSE**

- 2- Qu'est-ce que ça veut dire pour vous : Danse traditionnelle ?
- 3- Qu'est-ce qu'elles représentent pour vous les danses vodouisante Haïtiennes ?
- 4- Pourriez-vous me dire quel rôle joue la danse dans les rituels de votre culture ?

#### **CULTURE**

- 5- Quel rôle à la danse dans votre culture vodouisante ?
- 6- Que représente pour vous la culture vodouisante ?
- 7- Quel est votre sentiment par rapport à votre propre culture ?
- 8- Qu'avez-vous observé entre l'histoire de votre culture d'avant et celle d'aujourd'hui ?
- 9- Avez-vous un mot, un geste que vous souhaiteriez montrer ou dire devant la caméra qui définisse votre culture ?





## VERBATIMS DU DOCUMENTAIRE

**Roger :** Je suis né dans le vodou. Mon père était l'un des grands prêtres du vodou haïtien qui a passé plus de cinquante années de sa vie à gérer le lieu mystique connu sous le nom de « Lakou Souvenance ». Il était le premier serviteur, après la campagne « rejetée » du président Elie Lescot, qui a inauguré [cet espace] « Souvenance ». Mais, bien avant ou pendant le « mouvement rejeté », l'Église catholique avait un grand pouvoir dans le pays, par conséquent le vodou se retrouvait dans le marronnage [à cause de la persécution de l'Église catholique].

**Roger :** La campagne « rejetée » est quoi [au juste] ? C'est une campagne contre le vodou [qui consistait] à briser les temples du vodou, il y avait certains endroits où on arrêtait même les gens [qui pratiquaient le vodou]. Comme exemple, à travers les livres que j'ai lus, il y a des symboles dans le pays, dans les lieux mystiques, il y avait des arbres tels que : « campêche » dans le nord, « cayimite » à Port-au-Prince, « tchatcha » à Pernier, tous ces arbres ont été détruits [durant cette campagne].

**Jerry :** C'est le sentiment du devoir. C'est le devoir qui m'oblige en tant qu'Haïtien d'honorer les esprits de mes ancêtres, d'honorer les traditions de mes ancêtres. Je suis une personne qui se définit en dehors du vodou. En dehors de la culture de mon pays. Je n'y arriverai jamais, car c'est lui qui me définit en tant qu'Haïtien, c'est ma tradition.

**Odyala :** Le vodou représente mon âme, ma chair, mon corps. Le vodou c'est ma vie, le vodou c'est le récipient où se trouve l'eau que je bois, le vodou c'est ma peau, le vodou c'est moi-même, le vodou c'est mon Dieu.

**Manbo Chilove :** Le vodou représente ma racine. Il représente toute une vie. Où nous avons grandi, nous retrouvons nos ancêtres, nous retrouvons nos parents dans le vodou. De plus, quand nous essayons de rentrer dans l'histoire du pays en vue de chercher à entrer et fouiller dans nos racines, nous voyons l'importance du vodou.

**Mathieu :** André Malraux avait dit : « Le vodou est la religion de la chanson et de la danse ». Par conséquent, moi si je suis ici, c'est parce que je viens me ressourcer dans un sens spirituel. Parallèlement, je viens rafraîchir mes yeux par [l'admiration] des œuvres artistiques, car on ne finira jamais de comprendre l'esthétique, la beauté qui existe quand une « Ouansi » danse, chante, la percussion des tambours. C'est une chose spéciale [pour moi], c'est une sorte de thérapie.

**Jerry :** Les danses traditionnelles en Haïti, c'est quoi ? Elles expliquent, elles sont une référence historique, si vous me permettez l'expression, pour expliquer le nombre de nations qu'il y avait dans la colonie de Saint-Domingue. Par exemple, ici on danse « Dahomey Royal ». À d'autres endroits on danse « Congo ». À d'autres endroit on danse « Ibo ». À chaque endroit que vous visitez en Haïti, à chaque région, il y a différents types de danses que les gens dansent, qui sont l'expression ou encore qui sont la façon pour vous dire que dans telle zone, il y avait telle communauté qui y habitait, qui y

évoluait. Nous autres qui continuons à danser ce type de danse, nous sommes des descendants de ces gens.

**Mathieu :** La danse c'est quelque chose qui nous dit qui nous sommes, car la danse n'est pas un hasard : c'est une expression qui marche avec une histoire, vous comprenez ? Un passé. Vous allez voir quand vous arriverez dans la danse « Congo », vous verrez les techniques, vous verrez les mouvements de la danse « Congo ». De plus, si vous trouvez quelqu'un qui va vous expliquer comment ça a été en Afrique, vous verrez que ce sont des mouvements où chacun d'eux dit quelque chose. « Dahomey » dit sa propre affaire et le « Nago » aussi. Par conséquent, la danse c'est ce que je pourrais appeler « une porte-parole » d'un passé, d'une histoire, ce n'est pas une chose ordinaire.

**Odyala :** C'est l'esprit qui vibre en vous, qui vous pousse à danser. Qui êtes-vous ? Vous êtes un corps, un humain. L'esprit descend en vous et vous dit : « Mon cher, dansez maintenant ».

**Roger :** Nous autres qui sommes ici, nous sommes « Dahomey », c'est la plus pure tradition dahoméenne. Nous n'avons rien à mélanger, rien. Comme vous le voyez nous n'avons pas le droit de tuer les porcs [en sacrifice] pour faire le service [en l'honneur des esprits], nous n'allumons pas les lampes à gaz, nous ne mélangeons rien. Le vodou dahomey est le pur et le franc.

**Mathieu :** Nous reconnaissons que nous sommes dans un ensemble, mais chacun de nous a sa spécificité, d'où sort la notion de rythme. Le rythme « Congo » marche avec une histoire, il a son langage, le rythme « Nago » marche avec son histoire, le rythme « Dahomey » marche.....

**Moi :** Chacun d'eux a sa « Loa », son Esprit ?

**Mathieu :** Son Esprit, son histoire et sa tradition, sa spécificité.

**Jerry :** Chacun de ces rythmes a son escorte d'Esprits qui marche avec lui. Par exemple, ici dans le Dahomey, nous retrouvons Legba, nous retrouvons maîtresse Erzulie, nous retrouvons Damballa, nous retrouvons Lisa, nous retrouvons Nannan, nous retrouvons Azaka. Comme exemple dans le Congo nous retrouvons Inan, nous retrouvons Ogou, nous retrouvons Maître Osany, nous retrouvons Olich Legba, nous retrouvons Loumenndja, Maman Loumendja, nous retrouvons Awonkod.

**Roger :** Nous avons deux équipes d'Esprits, un groupement qui est le groupement grenadier, l'autre est chasseur, mais nous en avons deux d'après moi, qui sont classés qui ne sont pas ni grenadier ni chasseur, car ils plongent dans l'eau, euh !!! C'est parrain Legba, gardien de portail et en face de lui c'est Ayizan. Ces deux personnes se sont mises de côté, c'est comme si je dirais qu'ils ont leur autonomie par rapport au vodou. En revanche, ils ne sont ni grenadier ni chasseur. Le grenadier, lui-même, ne se lave pas, il a

peur de l'eau. Le chasseur, lui-même, il n'a pas peur de l'eau, il se lave, comme preuve nous avons cette mare d'eau ici, (rire)...Pardon. Elle était une mare vraiment, mais [maintenant] nous avons un bassin, c'est le bassin d'Atyasou.

**Jerry :** La spiritualité est un mode de vie qui n'est pas enseigné par un dogme contrairement à la religion qui nous enseigne le dogme, qui nous enseigne que nous avons un Sauveur. La spiritualité est un mode de vie, la spiritualité c'est vivre en harmonie de manière constante avec la nature. Ces esprits, que nous appelons « nos ancêtres », mais nous autres qui sommes africains notre spiritualité, c'est le vodou. Et, un peuple ne peut pas développer en dehors de sa spiritualité.

**Mathieu :** Spirituel, nous ne pouvons pas nous lever [un bon matin] en étant spirituel. Nous pouvons faire des manifestations culturelles, mais ça se pourrait que nous ne soyons pas encore spirituels. La spiritualité est un niveau que vous devez atteindre, vous comprenez ? La spiritualité nous permet d'atteindre une dimension que les humains ne peuvent donner. Toutes les sources d'initiation, tous les maîtres vous apprennent, vous rappellent, une étincelle [de la connaissance], mais c'est à vous d'allumer le feu en vous-même. Pour être spirituel, c'est à vous d'entreprendre les démarches de la spiritualité. La spiritualité est une quête personnelle. Mais, Ayibobo, les quêtes personnelles sortent d'une source. C'est la source qui doit te guider. En dehors de la source où irez-vous ? Nous sommes ce que nous sommes à cause de ceux qui nous ont précédés. Parain Lisa,

Papa Lisa vous voyez qui sont là, Mambo Nanna Bokou tous sont des sages qui nous ont légué une route.

**Jerry :** En dépit de, chaque matinée, il y a plus de cinquante stations de radio, de télévisions du protestantisme qui n'arrêtent pas d'envoyer des pierres contre le vodou, mais le vodou c'est la résistance, nous luttons. Et, chez beaucoup de jeunes, si vous regardez ici, vous voyez beaucoup de jeunes qui ont le désir de savoir c'est quoi leur tradition, c'est quoi le vodou de nos jours.

**Manbo Chilove :** Nous disons que nous avançons. Et pendant que nous avançons nous protégeons la culture, nous protégeons le vodou. De sorte que cette question de « marronnage », cette question de « rejetée », afin que nous ne soyons plus jamais victimes de ces genres de choses. Par conséquent, le vodou est dans une [sorte de] réveil.

**Mathieu :** Haïti est la mère de l'humanité, Ayibobo !

**Jenipher :** Ayibobo !

**Mathieu :** Haïti est la mère de l'humanité dans le sens où, peu importe qu'on parle de pays développé... Vous êtes un pays développé sur quel critère, vous comprenez ? De la richesse, de l'accumulation, du gain, des choses, mais l'Occident peut être développé sur certains points de vue, mais sur d'autres points, il est très sous-développé. Imaginons, comme exemple nous autres en Haïti, ce que nous avons comme héritage : c'est l'amour,

la communication, le vivre ensemble... Haïti a tous ces exemples. Je souhaite que toutes les universités, tous les étudiants, tous les jeunes d'autres pays viennent apprendre que « tout ce qui brille n'est pas de l'or », ok, « tout ce qui brille n'est pas de l'or », vous comprenez ? « Qui va lentement arrive sûrement ». Ce n'est pas le fait que vous rejetez, comme vous rejetez ce que nous possédons, qui fait que vous avez le droit de nous dire que nous ne valons rien. Ça c'est vous. Ça se pourrait que vous ne soyez pas encore prêts. Mais si le monde se met dans une position de sagesse, Haïti a encore beaucoup à apprendre au monde entier.

## NARRATION

### LA RENCONTRE

Je me rappelle comme si c'était hier, je me souviens très bien de cette rencontre  
Une rencontre qui m'est apparue trop tôt  
Une rencontre qui va tout changer la perception que j'avais de mon père

Cette rencontre je l'ai eu à l'âge de 7 ans, c'était la rencontre avec le Loa ou l'Esprit de mon père  
Mon père, qu'on croyait un fidèle religieux catholique, était plutôt un pratiquant vodouisant caché  
Depuis je ne sais combien d'années

Je me rappelle que la nuit de l'incident, mon père était rentré et je jouais avec mes frères et sœurs  
Quelqu'un de la famille est venue m'appeler en me disant : « viens ton père a besoin de toi »  
Je le suis et je cours vers mon père pour l'embrasser  
Avec sa main levée mon père me dit : « arrête-toi là, ce n'est pas ton père »  
Perdue je fixe ma belle-mère, qui me lance un sourire  
Et je dis : « Papa si ce n'est pas toi, c'est qui ? »  
Il me répond : « Je suis Ti Jean l'Esprit qui marche avec ton père »



J'ai dit : « ok »

Subitement, c'était moi qui devait non seulement faire cette rencontre mais aussi garder le secret

Car je vivais avec ma mère : religieuse, catholique, pratiquante.

Pour elle, les personnes qui pratiquaient le vodou étaient des gens diaboliques

Je me souviens aussi, vers la fin de la rencontre, mon père a ajouté :

« Tu vis avec la femme de l'Église, la femme de Jésus, mais ne l'écoute pas car tes vraies origines sont dans le vodou »

Suite à ce discours, je suis complètement perdue

Qu'est-ce que ma mère vient faire là-dedans ?

Qu'est-ce qu'il me veut ce Loa ?

Est-ce que mon père est en train de me faire une blague ?

Toutes ces questions me passaient par la tête

Mon père m'a dit : « tu es surprise, tu ne pensais pas que ton père pouvait être possédé par un esprit » ?

Sans lui répondre je suis restée plantée devant lui, ou bien devant l'Esprit

La sœur de ma belle-mère qui était catholique a su ce qui était en train de se passer

Elle est venue me chercher tout en reprochant à tout le monde

Que c'était pas du tout bien ce cirque.

J'ai longtemps gardé ce secret, et un jour, je n'en pouvais plus

J'ai tout avoué à ma mère

Mauvaise idée car la bataille des religions commença

Ma mère qui voulait que je sois de plus en plus catholique

Et mon père qui insistait sur mon appartenance au vodou

À 18 ans, j'ai décidé de prendre du recul de la religion

Aujourd'hui, je cherche mes origines

Je continue ma quête identitaire

C'est assez compliqué cet univers

Que les Esprits me viennent en aide. (En créole)